الطبقات والأعراق

شيخ عيسى نور الدين





Frithjof Schuon

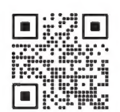
Prepublication Edition for Review Purposes

نُشر باللغة الفرنسية بعنوان

Castes et races suivi de Principes et critères de l'art universel

نُشر باللغة الإنجليزية بعنوان

Castes And Races



www.onetradition.org



Founded in Liechtenstein in 1995

www.thesaurus-islamicus.org



المحتويات

تَنْوِيه

تعمل ترجمات 'تراث واحد One Tradition' على نقل آداب الحضارات العريقة فى الشرق والغرب إلى اللسان العربى، للذين تسمح ذائقتهم بالاستمتاع بأعمال الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربى وجلال الدين الرومى وغيرهما فى أدبنا العربى والإسلامى ويجدون سعادتهم فى قراءتها، وقد حضَّنا الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم على طلب العلم والحكمة فقال: «طَلَبُ الْعِلْمِ فَرِيضَةٌ عَلَى كُلِّ مُسْلِمٍ»، وقال أيضًا صلى الله عليه وسلم: «الْكَلِمَةُ الْحِكْمَةُ ضَالَّةُ الْمُؤْمِنِ، فَحَيْثُ وَجَدَهَا فَهُوَ أَحَقُّ بِهَا».

وتعتبر هذه الأعمال التى نقدمها مفتاحًا لفهم الحضارات الهندوسية والطاوية والبوذية واليونانية القديمة، من حيث جوهرها الذى تجلى به الله تعالى عليها جميعًا.

ولعل ما يُضفى هذه الأهمية الكبيرة على كتب الشيخ عيسى نور الدين أنها تمثل منظورًا فلسفيًّا للمدرسة التراثية فى العصر الحالى، وهى تتناول بشكل أساسى موضوعات خمسة، هى علم الحقيقة أو ما وراء الطبيعة، والعقل المُلهَم، والتصوف المعرفى، والأديان مِن حولنا، ومشكلات العالم الحديث.

وهذه الأفكار والموضوعات بمركزيتها تستحق أن تخرج إلى اللسان

العربى فى ترجمات شتى، لما قد يحمله ذلك من إيضاح وتفسير لها، وعونًا للقارئ على فَهم ما صَعُبَ منها.

ونأمل بترجمتنا تلك أن نكون قد نقلناها إلى مهدها القديم، وحاضنتها الأولى وهى اللغة العربية التى ألهمت أجيالًا من الأولياء والعارفين على مدار قرون عدة.

أخيرًا، ورغم ما بذلناه من جهد وعناية فى مراجعة نصوص هذه الكتب، إلا أننا نلتمس مقدَّمًا من القارئ الكريم العذرَ فى النزر مِن الخطإ الذى قد يكون تفلَّت منَّا سهوًا، فصادفه هنا أو هناك بين صفحاتها.

التحرير

مَعْنَى الطَّبَقَةِ

رغم أن نظام الطبقات كسائر النظم الدينية قد جاء نتيجة لطبيعة الأمور، فإنه انبنى تحديدًا على أحد أوجه هذه الطبيعة، وهو تباين ملكات البشر وأحوالهم الوراثية، وهى حقيقة لا تقل صحة عن حقيقة تَسَاوى البشر أمام الله تعالى ولا تعارضها بحال، وكى نسوِّغ نظام الطبقات، علينا فقط أن نتساءل هل البشر متباينون فعلاً فى ملكاتهم وصفاتهم الوراثية؟ فلو صح ذلك لصار نظام الطبقات أمرًا ممكنًا ومشروعًا. ولكن غياب نظام الطبقات، وهو ما يُحتمه الدين أحيانًا، يطرح تساؤلاً عن مدى تساوى البشر لا فى طبيعتهم الإنسانية فحسب، بل فى مصائرهم النهائية كذلك، إذ ترى بعض المجتمعات التراثية أن لكل إنسان روحًا خالدة لها أولوية على أى اختلاف فى الملكات، فكما أن 'المساواة فى الأديان egalitarianism' قد استندت على حقيقة أن الروح خالدة، فقد استندت منظومة الطبقات على حقيقة أن العقل المُلهَم لدى الصفوة والمختارين يحمل سمةً شبه ربانية تميزهم عن غيرهم من البشر.

وقد يرى البعض تعارضًا بين نظام الطبقات الهندوسى ومفهوم المساواة فى الإسلام، إلا أن ما يراه البعض اختلافًا ليس إلا تباينًا ظاهريًا فى نظرة كل منهما إلى حقيقة واحدة، إذ يُركز المنظور الهندوسى على الميول الأصولية لدى الإنسان، ولذلك يولى اهتمامًا

بتصنيف البشر فى طبقات متراتبة، لكن ذلك لم يمنعه من أن يعترف بالمساواة فى نطاق طبقة 'سانيازى Sannyasis' المتجرّدة من كل تحيّزات الأصل الاجتماعى. وهو أمر يشبه اختفاء ألقاب النبالة بين رجال الإكليروس المسيحى، فالفلّاح لا يمكن أن يصير أميرًا لكنه قد يصير بطريركًا يُتوِّجُ الأباطرة، وعلى العكس نرى فى الإسلام، الذى يُعد أكثر الأديان اعتبارًا لمفهوم 'المساواة' بعض ملامح نظام الطبقات، ويتجسد ذلك فى طبقة الأشراف التى من نسل النبى صلى الله عليه وسلم، إذ يرى الإسلام فى الانتساب الوراثى إلى الرسول الكريم نبالةً دينيةً تُميز أفراد هذه الطبقة، رغم أنهم لا يقومون بأية وظائف تميّزهم عن باقى المجتمع. وإذا كانت المجتمعات المسيحية قد تقبل أشخاصًا ذوى شهرة أو مكانة فى طبقة النبلاء، إلا أن الهندوسية لا تسمح بذلك على الإطلاق لأن غايتها هى الحفاظ على الكمال الأولانى لأفراد الطبقات الأسمى، وهو ما يفسر لنا اهتمامها الشديد بمفهوم التوارث الطبقى، كما يفسِّر سهولة أن يفقد المرء طبقته، وصعوبة أن يدخل فى أى طبقة من الطبقات الأخرى[1]، ولذلك كانت الرغبة فى الحفاظ على 'النقاء المتوارث' هى مفتاح

[1] وقد نهج 'بانديت هارى براساد شاسترى' ذلك النهج، ومع ذلك فهو يؤكد أن استثناءات لهذه القاعدة قد تكون ممكنة بعيدًا عن إعادة التكامل الأسرى الذى يمكن أن ينشأ عن الزيجات المتتابعة. وقد أشار إلى حالة الملك 'فيسفاميترا'، وفى هذه الحالة يجب النظر إلى ظروف الحقبة الزمنية الدورية والظروف الخاصة الناشئة عن قرب أفاتارا فيشنو بعين الاعتبار.

فهم نظام الطبقات، كما كانت السبب وراء القواعد القصرية الصارمة التى اتبعتها فى تنظيم الدخول إلى المعابد، وهى التى أرست قواعد 'الطهارة' فى الهندوسية. ولم يكن التبشير هاجسًا للهندوسية أبدًا، ولم تحاول يومًا أن تهدى غير المؤمنين لأن همها الدائم كان هو الحفاظ على النقاء الأولانى الذى يتصل بالتعقل المُلهَم أكثر منه بالأخلاق والشعائر.

ولكن ما هى الميول البشرية الأساسية التى قد ترتبط بنظام الطبقات؟ إذ إنها تتباين حسبما تمليه الوقائع التجريبية وتُهيئه، أى إن الميول الأساسية لكل إنسان تتحدد حسب وعيه وإدراكه لمعنى 'الحقيقة'. و'براهمان' المتأمل مثلًا يرى الحقيقة فى كل أمرٍ متعالٍ ثابت لا يتغير، ويرى كل ما كان دنيويًّا ليس سوى زيف باطل، وينأى عن كل أمرٍ مادىٍّ متغيرٍ زائل. وهو ما يرسم لنا صورة عن حياة 'براهمان' 'الباطنية' بغض النظر عن جوانب الضعف الإنسانى التى قد تحجب وهج باطنه أحيانًا. ورغم أن 'كشاطريا Kshattriya' يتسم بذكاء حاد إلا أنه يرى 'الحقيقة' فى العمل وينحو إلى التحليل أكثر من التأمل والتركيب، وتكمن قوة هذه الفئة فى الطبيعة الانفعالية الجامحة التى تعمل فضائل الصبر والمجاهدة ونبل الروح على تشذيبها. فالعمل عنده هو الأساس الذى يُحدد كل شىء ويعيِّن مرتبته، ويرى الخمول عن العمل هو العلة وراء انهيار الفضائل وقيم العزة والكرامة، ونجد أن 'كشاطريا' يتمتع بالألمعية والنشاط والدأب،

مقدمًا فاعلية العمل على كل تدابير الأقدار، ويزدرى الخضوع لما تفرضه الوقائع والأحوال من فوضى واستسلام لها. وهكذا نجد أن 'براهمان' يرى الزيف فى كل متغير، ويرى الحقيقة فى كل ثابت أزلى لا يدركه التغيير، ويستمسك بعُرى الحقيقة والمعرفة والتأمل والشعائر والطريق. أما 'كشاطريا' فلا يرى الحقيقة إلا فى ثوابت 'دارما' فى نفسه التى تمثل فى قيم العمل والشرف والفضيلة والعظمة والنبل، وتُمثل عنده عماد القيم الأخرى كافة. ويمكن إسقاط هذا الطرح على المستوى الدينى دون تغيير أى من الأبعاد النفسية لمكوناته. وتمثل 'فايشا Vaiysha' طبقة التجار والمزارعين وأرباب الحرف وكل من اتجهت ميوله نحو الأعمال اليدوية. وتمثل الحقيقة عند 'فايشا' فى قيم الرخاء والأمن ورغد العيش فحسب، ولا يعرف معنى أى قيم أخرى، فهو نمطٌ يطمح إلى الاستقرار المادى والكمال بمعناه الدنيوى الكمى، وذلك مبلغه من العلم، إلا أنه يسعى للفوز بثواب العمل فى الدنيا والخلاص بعد الموت. ورغم التشابه الظاهرى بين 'فايشا' و'براهمان' فى الهدوء والوداعة لكنه يختلف عن 'براهمان' و'كشاطريا' من حيث ملكات العقل المُلهَم، فمن السهل أن نكتشف ضيق الأفق الذى يسم 'فايشا' على مستوى الذكاء والإرادة[٢]، ورغم

٢ وقد كان لدى برجوازية العامة فى القرن التاسع عشر فى أوروبا أسباب للاعتراف بفضائل الطبقات الأخرى التى كانت محرومة من النظام الاجتماعى، ولا نشير هنا إلى واقعة انتمائنا إلى البرجوازية، وهو أمر عديم القيمة فى ذاته، ولكن إلى الروح البرجوازية التى هى أمر مختلف تماما. فانشغالها بالعلوم فى القرنين التاسع عشر والعشرين لا يبرهن على

حسه السليم والإقدام الذى يتميز به لكنه يفتقر إلى ملكات العقل المُلهَم وتعوزه قيم النبالة والمثالية. ولا بد أن ننبه هنا إلى أننا نتحدث عن الطبقات الاجتماعية classes، وليس عن الأعراق، أو بالأحرى الطبقات الطبيعية التى لا تخلو من النقص الذى يسم الموجودات الأرضية والتجليات كافة. ولا يعود انتماء الإنسان لطبقة بعينها إلى مهنته أو مكانة أبويه، بل العكس هو الصحيح إذ تُحَدِّد الطبقة مهنة الإنسان وحرفته، كما تلعب الوراثة دورًا مهمًّا فى تحديد الطبقة التى ينتمى إليها، وهو ما جعل منظومة الطبقات الهندوسية أمرًا ممكنًا. وقد تحسَّبت منظومة الطبقات للفئات التى خرجت عن القواعد العامة، فالاستثناء قد يؤكِّد القاعدة ويبرزها، بل وقد يحل الاستثناء محل القاعدة فى زمنٍ انقلبت فيه الموازين، وازداد فيه تعداد البشر، وهيمن الكمّ على الكيف، و'صار المحال ممكنًا'، وهكذا لم تستطع الاستثناءات أن تهدم البنية الوراثية لمنظومة الطبقات.

ويطلق على من ينتمى إلى الطبقات الثلاث الرئيسة التى ذكرناها المولود مرتين 'دفيجا'، فهو بمثابة روح تلبَّست جسدا، بعكس

تقدم حقيق للإنسانية بقدر ما يعنى أن 'ثقافة' النمط التجارى لا تكاد تقدر على الارتفاع عن مجرد مستوى الوقائع، ويصبح الوهم السائد بأن الإنسان قادر على الوصول إلى الميتافيزيقا بشىء من الاكتشافات العلمية تثاقلا لصيقًا بالروح، ولا يبرهن إلا على ما قاله الشيخ عبدالواحد يحيى Rene Guenon من أن «ارتفاع 'فايشا' فى المكانة تعبير عن ظلام البصيرة». ثم إن 'الحضارة' بلا تخصيص تُفهَم على أنها الحضارة لا كذب، هو مفهوم لصيق بـ'فايشا' وهو ما يفسر كراهة كل ما كان 'عقائديا متعصبا' من ناحية، ومن ناحية أخرى يشكل انفعالا متطرفا لجانب مؤيد للنظم القهرية فى الحضارة المقصودة.

'شودرا' الذى يمكن أن نشبهه بجسدٍ تلَبّس وعيًا بشريًّا، إذ إن 'شودرا' مؤهل بطبيعته للأعمال اليدوية ذات الطبيعة الكميّة التى لا تتطلب مهارات خاصة أو استعدادات معقدة، وهذا هو ما يجعله مختلفًا عن الطبقات الثلاث السابق ذكرها. والحقيقة من منظور 'شودرا' تمثل فى رغبات جسده المادية والمسرات اللحظية، وينظر إلى كل ما عداها على أنه وهمٌ لا يستحق العناء. وقد يعترض البعض بأن 'كشاطريا' ينشد المتعة مثله مثل 'شودرا' أيضًا، ولكنا سنرد بأن النقطة الفارقة لا تتعلق هنا بالوظيفة النفسية للمتعة بقدر ما تتعلق بالمتلازمات التى لا تفترق عن مكونات الوجود، إذ إن 'كشاطريا' يرى المتعة فى قرض الشعر وتذوق الجمال بقدر لا يعول على المتعة المادية كثيرًا، على عكس 'شودرا' الذى تأخذ المتعة عنده سمة لحظية انحلالية وتميل إلى العبث والفوضوية واللامبالاة، ورغم أن تلك اللامبالاة قد نراها فيمن سموا فوق التصنيف الطبقى 'أتيفارناسرامى'، إلا أنها تأخذ صورة صفاء روحانى خالص بتشاكل عكسى، فنرى 'سنيازى' مثلاً لا يعبأ برزق الغد ولا يعيش إلا لحظة حاضره، متجردًا سائحًا بلا غاية أو أمل. بينما يظل 'شودرا' ضعيفًا مذعنًا تجاه كل ما يتعلق بالمادة لا يملك إرادة يجاهد بها نفسه، وهو لا يخلو من بعض الفضائل كالطاعة والاستقامة، رغم ما يشوبها من خفوت إلا أنها تتسم ببساطة ووضوح.

وقد يخلط البعض بين 'فايشا' و'براهمان' لاشتراكهما فى سمات

الوداعة والسكينة، وبين 'شودرا' و'كشاطريا' واللذين يجمعهما الحدة والانفعال، ولكن هذ الخلط الخاطئ يقترب فى إجحافه من إجحاف عصرنا الراهن، الذى صار مسخًا يجمع خصال 'فايشا' و'شودرا' معًا فى كل جوانبه، لذا كان علينا التميز بين ما هو أدنى وما هو خير، بين ظلمة الجهل ونور الوعى كى نتبين سبل الروح فى المادة لنخلِّص الكيف من شِباك الكم.

ويبقى أمامنا الحديث عن هؤلاء الذين لا طبقة لهم، إذ إنهم فئة موجودة فى المجتمع الإنسانى وليس فى النظام الطبقى الهندوسى فحسب، فإذا كان 'شودرا' يُنبذ لافتقاره إلى غاية حقيقية تدفعه إلى التعالى عن وجوده الأرضى، فإن فاقدى الطبقة يُنبذون كذلك من أى مجتمع إنسانى بسبب طبيعتهم الفوضوية المشوَّشة. فهم يُظهرون ميلًا تجاه كل ما يعافه الآخرون، ويجدون متعتهم فى الخطايا والآثام الدنسة التى تهرب منها كل فطرة طبيعية. ويُمثل شاندالا أسفل عتبات سلم الطبقات الهندوسى وهو نتاج تزاوج أب من 'شودرا' وأم براهمانية، فالفكرة الأساسية فى المجتمع الهندوسى هى التوافق بين طبقتى الأب والأم، فالمولود من أبوين من 'شودرا' يكون نقيًّا، بينما المولود من أب 'شودرا' وأم براهمانية لا يكون إلا ابنًا دنسًا، أى إن درجة النقاء تزداد كلما اقتربت طبقتا الوالدين وتتدنى كلما ابتَعدت. ويُنظر فى البلدان المسيحية كما فى باقى أقطار العالم إلى الابن غير الشرعى أو ما يُسمى 'ثمرة الخطيئة' كنموذج للدنس، إلا أن الهندوسية

تنظر إلى ذلك كمقدمة لانحطاط وراثى كما هو حال الخطيئة الأولى فى المسيحية [٣]. وهناك أيضًا 'باريا pariah' وهم يعيشون على هامش المجتمعات خارج إطار الاعتبارات العِرقية والثقافية، ويعملون فى مهن منبوذة يأنفها المجتمع، ولديهم استعداد لعمل 'أى شىء' و'لا شىء' فى آن، وحتى لو توفر فى أحدهم الذكاء والألمعية فإنه يبدو

٣ تقول 'مانافا دارما شاسترا' X. 24 «إن اختلاط الطبقات يناقض القوانين والأعراف، وهو أساس الطبقات الدنسة». ويرى 'شرى راماكريشنا' أن «قوانين الطبقة لا تسرى بشكلٍ تلقائى على الأفراد الذين تبوءوا درجة الكمال وتحققوا بالتوحيد، وطالما لم يصل الفرد لهذه المرتبة السامية، فإن الشعور بالتفوق أو التدنى الفردى سيكون حتميًّا حينئذ، فإن التحقق بمميزات الطبقة أمرٌ ضرورىٌّ. فإذا ابتغى ناقص العقل الكمال ليتجاوز مميزات طبقته وتجاهل القيود والضوابط، فسيكون مثل ثمرة اجتثت قبل أوانها بشكلٍ تعسفى... إن من يسمون ربانيين يصيرون قديسين، فقد كان 'كريشنا كيشور' من قديسى 'أرياداها'، وذهب فى ذات يوم إلى 'فريندافان' للحج، وشعر بالعطش، فرأى رجلاً على مقربة من بئر، فسأله أن يعطيه بعض الماء، فاعتذر الرجل متعللاً بأنه مجرد إسكافى ينتمى لطبقة بالغة التدنى، ولذا فهو غير جدير بأن يناول الماء لمن ينتمى إلى البراهمة. فرد عليه 'كريشنا كيشور' قائلاً: طهر نفسك بذكر اسم الرب، قل 'شيفا، شيفا'، فأطاعه الرجل، ثم ناوله الماء ليشرب، فشرب البراهمى الرشيد. فما أعظم إيمانه! وقد دأب 'كايتانيا' و'نيتياناندا' على ذكر اسم 'هارى الأقدس' فى افتتاح صلاة التسبيح 'جابا يوجا' للناس كافة بما فيهم المنبوذون بلا استثناء، ومن غير حُبٍّ كهذا فلن يتحقق 'براهمان' ولن يظل المنبوذ منبوذاً، ويمكن لمن لا يُلمس untouchables أن يطَّهر ويسمو إلى طبقة أعلى من طبقته فى الطريق بهاكتا». راماكريشنا، نشر ج. هربرت. وهذه صورة لخصوصية الفضيلة التى تميز بها محبة الرب بهاكتا، والتى تناولناها فى كتاب الوحدة المتعالية للأديان، فإذا وضعنا فى اعتبارنا الاختلاف الحتمى بين الطبقات مبدئيًّا وبين تبلوراتها الاجتماعية وظواهرها التاريخية، فسيمكن للبراهمية أن تورث بشكلٍ تلقائى، كما حدث مع 'دايانااندا ساراسواتى'، و'رام موهان روى'، ولصار ممكناً أن يتحول 'فايشا' إلى قديسٍ عن طريق المعرفة، كما حدث مع 'تيروفالوفار'، الذى رفعه الـ'براهمان' إلى مرتبة القداسة، كما أن القالب المتعالى قد ينطوى السمو فيه على نوعٍ من التدنى والعكس.

دائمًا غامضًا غير متزن ومتقلب الأحوال والمزاج، فنرى المرء من هذه الطبقة يمتهن الشاذ من المهن والأعمال، ويعمل عادةً فى المهن الوضيعة، كتنظيف المداخن أو البهلوانية أوالتمثيل الكوميدى أو كجلاَّد، أى إنه باختصار يميل نحو الشاذ من المهن والدنس من الأعمال، وكأنه صورة مقلوبة من القديس أو الولى. وعلى الرغم من أن المجتمعات البشرية أنفت بطبيعتها بعض المهن رغم حاجتها إليها، فقد أوكلت إلى الطبقات المنبوذة مهمة القيام بها، إذ إنّ المجتمعات لها الحق فى حماية نفسها من الميول المنحرفة. فالمجتمع ككلٍّ واحد، له حقوق ربانية لا يتمتع بها الفرد وحده رغم أنه جزء منه، ولكن العكس قد يصدق كذلك، فقد يمتنع الفرد عن عمل أمور قد تكون مفروضة على المجتمع ككل.

ولأن الزمان يصوغ كل شىء بالتبدلات والتحولات، نجد الجماعات البشرية الخارجة عن تصنيف الطبقات تجنى بعض ثمار سُنة التعويض الكونية، والتى تتمثل فى التعداد البشرى الكبير الذى يحتله أفرادها، فقد عاد ذلك عليهم بالخير وخلق فيهم تجانسًا ووحدة عضوية وفرت لهم بيئة رحبة وحَبَتْهُم ببراءة المساواة الأرضية. ولعل هذا يذكّرنا بما ورد فى الأدبيات الجوانية الإسلامية من أن «نار جهنم تخمد فى نهاية الأمر»، فالله هو الخير الأسمى مطلقًا وليس بشكل نسبي. وبالمثل فإن الدنَس الذى يسم 'باريا' و'كاندالا' قد يزول فى يومٍ من الأيام بفعل الزمن، أو قد يعاد تشكيله تمامًا من جديد بعيدًا

عن قواعد النقاء الوراثى التى تمحوه تمامًا أو تبقيه فى حال نقص وعجز[٤]. وعلينا أن نُنبّه هنا إلى أن كون المرء 'باريا' أو 'كاندالا' هو نتاج أعماله فى دورات حياة سابقة 'كارما Karma'[٥]، وأن ذلك أمرٌ وراثى شأنه شأن الأسقام والعلل الوراثية التى تنتقل عبر الأجيال، التى قد تصيب أفرادًا من الطبقات العليا أو الدنيا على السواء. ولعل

٤ وقد ورد فى 'مانافا دارما شاسترا' «أن سلوك أفراد الطبقات الأدنى يدلُّ عليهم... فإن افتقادهم لنُبل المشاعر وشخصيتهم الفظة وقسوتهم أو خبثهم، وعدم أدائهم لواجباتهم حيال المجتمع يجعلهم يستحقون الاحتقار منذ ولادتهم». ولا يصدق ذلك الأمر بإطلاقه على أفراد فاقدى الطبقة كافة، كما لا يحظى كل أفراد الطبقات الأعلى بكل فضائل قوانين 'دارما'، فهذا الجانب من المسألة لا يتعلق بنظام دخول المعابد الهندوسية، حتى ولو فرضنا انهيار منظومة اجتماعية معينة بموجب حقبٍ دورية جديدة، فإن الشكل الظاهر ليس السبب وراء السماح لـ'باريا' بدخول المعابد البراهمية. ويختلف نظام المعابد الهندوسية عن الكنائس والمساجد، فهى ليست أماكن للصلوات ولكنها موئل لتجليات الحضور الربانى. وخصوصية الشعائر مبدئيًا بكل ما تحمله من حقوقٍ عقائدية مسلَّمٌ بها أمرٌ متعارف عليها فى الأديان كافة، ويكفى للمرء أن يتذكر حال الهيكل فى القدس وأيقونات الكنائس المسيحية الأرثوذكسية لتذكره بتلك المماثلة.

٥ يدور مفهوم 'كارما' فى الهندوسى حول تأثير أعمال الحياة السابقة على حياة الفرد الحالية، فكل ما يأتيه من خير يكون بموجب أفعاله الصالحة التى قام بها فى الماضى، وكذلك فإن كل ما يصيب الإنسان من شر فهو نتاج أفعال شريرة قام بها فى دورة حياته السابقة، فهو نظام فعل وانفعال عاشه الفرد فى دورات حيواته السابقة فى تناسخ الأرواح. Brodd, Jefferey (2003). World Religions. Winona, MN: Saint Mary›s Press

- ولقد فسر كثيرون النظام الطبقى الهندوسى من خلال علاقته بكارما حيث يقولون إن الصالحين قد ولدوا فى عائلات تهتم بالروحانية، ومن ثمَّ من طبقة الـ'براهمان'، ومع ذلك فقد ذكر 'كريشنا' فى الـ'جيتا' بأن صفات 'براهمان' تحدد من خلال السلوك لا الميلاد، وتشترك مهام 'براهمان' و'كشاطريا' و'فايشا' مع 'شودرا' وتتوزع بموجب السلوك المتأصل فيهم منذ الولادة. باجافاد جيتا ١٨,٤١.

ذلك الوضع يُشكِّل عند 'باريا' قيمة دينية خاصة، ولذا لا يتمرد ولا يحاول الهرب من نظام الطبقات ولا من المجتمع الهندوسى على الإطلاق[٦]، بل إنهم يفتخرون بوضعهم الطبقى هذا ويقدِّرونه حق قدره، وهو ما ينطبق أيضًا على أفراد طبقة الكاندالا.

إن الطبقة هى المركز الذى تدور حوله النفوس الفردية، أو هى 'القوة الجاذبة' لأفراد تلك الطبقة، لذلك فإن 'باريا' لا ينتمى إلى طبقة بموجب افتقاره إلى هذا المركز الجاذب، فهو يتسم بذاتية لا مركزية تميل إلى الابتعاد عن المركز، وهو يرى فى جنوحه الدائم إلى الآثام والدنس تعويضًا لهذا الافتقار إلى المركز، ويشعر بحرية وهمية ترسمها له طبيعته المشوشة. ويجد فى تمرده على القوانين، وسباحته ضد التيار ملاذًا ومتنفَّسًا يَحُدُّ من طبيعته تلك، لذا فإن خرقه

٦ وقد أشار 'شانكاراشاريا كانشى' إلى ذلك كما يلى «رغم أن منظومة الطبقات تتبع دورًا تنظيميًّا صارمًا من أجل تحقيق المصلحة العامة للمجتمع إلا أنها اشتملت على بعض التعديلات، مثل بزوغ أفراد متفوقين من طبقة 'باريا'، مثل 'نانادانار' راهب الـ'باريا' و'دارمافيادا'، و'فيدورا ماهاباراتا'. ولقد رفض 'نانادانار' أن يدخل المعبد حتى فى أوج نشوته الروحية، فى حين انبهر بالمشهد الربانى المقدس لبرج المعبد، فعبَّر رئيس المعبد لـ'نانادانار' عن احترامه وتقديره له كواحدٍ من كبار الـ'براهمان'... إن القوانين والعادات المختلفة الخاصة 'أكارا' بكل مجتمع فى الهند، والتى تنظم الآداب وعادات الطعام والزواج.. غايتها تحقيق المصلحة للبشر كافة، كما قد يبدى 'شودرا' و'كاندالا' انزعاجًا لدخول 'براهمان' إلى مجالهما، بل وقد يرفضون ذلك رفضًا تامًّا، وفى حالة حدوث ذلك فإنه يجب على 'كاندالا' أن يمر بمراسم طهارةٍ خاصة، ويعد ذلك شاهدًا على الحرص على حفظ قوانين 'أكارا' وتبجيلها لكل الطبقات ولا تقتصر على طبقةٍ دون أخرى، ولكنها تحوى مُكوِّنات المجتمع كافة بشكلٍ عام» كارثتنا الروحية، مجلة الهندوس، يوليو ١٩٥٦
Our Spiritual Crisis: The Hindu, July 1956

للقوانين وتمرده عليها ينبعث من خوفه من أن تُشكّل تلك القوانين والأعراف مركزًا جاذبًا له فيسعى دائمًا للفكاك منها. وسنجد هذه الذاتية الفردية فى نموذج 'شودرا' أيضًا، إلا أن الذاتية فى هذه الحالة تتسم بقليل من التجانس، وتتجه إلى الجسد الذى يمثل فى هذه الحالة غاية موضوعية تحمل قدرًا من الحقيقة، ولكنه فى النهاية لا يبرح مقام الإدراك المادى ولا يتعالى عما يشوبه من 'جمود'. ويمكن تلخيص كل ما ذكرنا آنفًا بالقول إن 'براهمان' يتسم بالموضوعية وينحو إلى الروح كمركز له، وكذلك يتجه 'كشاطريا' إلى مركزه الروحى ولكن بصيغة ذاتية، ويحمل 'فايشا' الصيغة الذاتية نفسها ولكن فى مستوى المادة فحسب. وهكذا تتميز الطبقات الثلاث العليا عن 'شودرا' فى النظام الهندوسى بِبُعدَىِ الروح والموضوعية، كما يتميز 'شودرا' بجمعه بين بعدى الذاتية والمادية، ورغم أنه يشارك 'فايشا' فى صفة المادية هذه إلا أن مادية 'فايشا' أكثر نفعًا من مادية 'شودرا'، ويشترك 'براهمان' و'كاشاطريا' فى المثالية لكنها تصطبغ بصبغة أكثر فردية ودنيويَّة فى الثانى.

وهكذا رأينا كيف تفتقر طبقة 'شودرا' إلى عقلية وذكاء الطبقات الأسمى، بل وتعجز عن فهم واستيعاب قيمة كل منها ومزاياها، إذ إن ضيق الأفق المادى الذى يسم هذه الطبقة يجعل فَهم التأويلات النفسية للطبقات الأسمى واستيعابها، أمرًا لا يمكن بلوغه. وقد نلحظ ضيق الأفق هذا فى كتابات النقد التاريخى وأصحاب علم

مقارنة الأديان الحديث، إذ لا يمكن لأصحاب النفوس المهترئة أن يكونوا مرشدًا لنا إلى معارج المقدسات والتعالى.

٭٭٭

وكما قلنا فى مقدمة هذا الفصل إن منظومة الطبقات قد قامت على العوامل المناسبة لوجودها شأنها شأن أى منظومةٍ تراثية[٧]، فقد قامت على خصائص إنسانية بعينها وتطبيقاتها التراثية. فمنظومة الطبقات الهندوسية مثلاً قامت على الفروق الروحية والعقلية بين البشر، وفى الوقت نفسه وضعت أنماطًا متمايزة للبشر، وهو أمر واقع لا مناص منه بغض النظر عن مزاياه أو مساوئه.

وعلى الجانب الآخر، فإن غياب الطبقات فى أى مجتمع يحاول إلغاء الفروق بين أبنائه، وكأنه يحاول استبعاد عوامل الوجود البشرى الأساسية فيُوحِّد فى النهاية المبررات الكاملة لقيام نظام الطبقات.

وإذا عرجنا إلى المنظور الإسلامى لهذه القضية نراه ينظر إلى الإنسان على أنه فقيه ذاته، ولا يهتم بأن يتميز رجال الدين بطبقة كهنوتية خاصة، إذ ليس فى الإسلام من هو دنيوىٌّ صرف ولا من هو مقدس بطبيعته، فكل إنسان موهوب بشىء من القداسة، وإذا كان الأمر كذلك فى الإسلام فإن الهنود الحمر يرون أن كل فرد منهم يحمل شيئًا من سمات النبوة، على الأقل فى ظروف روحية معينة

٧ قال غاندى «إن نظام الطبقة.... متأصل فى الطبيعة البشرية، وما فعلت الهندوسية إلا أنها صنعت منه علمًا» Young India.

وفى إطار بنية التراث الهندى الذى ينثر صفات النبوة وفضائلها على المجتمع كافة، دون انتقاصٍ لقدر النبوة وتعاليها بما هى عليه. وإذا حاول البعض اتهام الهندوسية بأنها قد 'اختلقت' طبقة 'باريا'، فسيجب علينا حينئذ أن نتهم الغرب أيضًا بأنهم قد اختلقوا 'أبناء الزنا'، فالمفاهيم العامة تسهم دائمًا فى تصوير حقيقة الأمور، وذلك بموجب التلازم الحتمى بين الأشياء، والذى لا فكاك منه لدى صياغة ذلك المفهوم فى قالبٍ صورى.

إن الصعوبة التى يجدها الغرب فى فهم منظومة الطبقات ترجع إلى أنه قد تجاهل الوراثة لعقودٍ طويلة، فبُخست فى مناخ فوضوى كالغرب الحديث الذى يتغيّا أفراده ارتقاء المناصب وصعود السلم الاجتماعى إن وُجد ذلك السلم أصلاً، بدلاً من أن يتوارث الأبناء مهن الآباء وحرف الأجداد، وكان استمرار أوضاعٍ كالتى ذكرناها لقرنٍ واحد كافيًا لمحو دور الوراثة الفاعل فى المجتمع، خاصة أن الهندوسية ظلت وحدها المحافظة على هذا الدور. وبفرض أن تلك الأوضاع المتردية فى الغرب لم تنل من دور المهن وتوارثها فستكون الحداثة بآلاتها كافية للقضاء عليها بالكلية. وعلينا التنبيه هنا إلى أن اختفاء النبالة قد تزامن مع ظهور طبقة حديثةٍ تسمى 'الصفوة'، والتى لم تكن إلا مزيجا مشوشًا من شراذم متفرقة وغير متجانسة من البشر تحولوا بعد ذلك إلى 'مثقفين' بحسب تعبير الشيخ عبد الواحد يحيى، وكان من تداعيات ذلك أنه لم يبق أحد فى مكانه الصحيح فى

المجتمع، ولعل أحد أمثلة ذلك الانقلاب فى أوضاع المجتمع رأسًا على عقب أن ينتقد 'فايشا' و'شودرا' 'المعرفة الميتافيزيقية'، ويصير لهم مدارس ومذاهب فكرية يفرضونها على الناس، فكيف يمكن أن تُصلح ترهات الثقافة وضعًا بهذا السوء.

ولعل ذلك يقودنا إلى التساؤل عما آلت إليه أحوال الفئة العاملة فى ظل العالم الصناعى الحديث، فعالم الماكينات وسعة المعطيات التقنية المتكاثرة قد جعلا مناخ العمل مناخًا اصطناعيًّا زائفًا، جمع شراذم بشرية مختلفة تحت مظلة طبقة 'البروليتاريا' دون اعتبار لميول كل فردٍ واستعداده وقدراته كما فعلت الطبقات فى الهندوسية. ولو قُدر لنا الفكاك من هيمنة الآلة والعودة إلى الحرف التراثية بما تزخر به من أصالة وجمال وبهاء، فستنتهى بذلك عبودية العمال للآلة وهيمنة الكَمِّ على الكيف. إن الميكنة الحديثة بطبيعتها تناقض كل ما هو إنسانى، وتناهض كل ما هو روحانى، ولا تقتل فى العامل روحه فقط بل تزهق فيه كل مميزات نفسه البشرية، وتقتل فيه شخصيته المتفردة، ولا تفرق بين رئيس عمل ومرءوسيه، فالكل قد صار مستعبدًا للميكنة الحديثة، ولا تنفصم ثنائية صاحب العمل والعامل عن الميكنة، فى حين أن الحرف التراثية بصبغتها الإنسانية والروحية تمنع ظهور مثل ذلك البديل الفظ. إنَّ هيمنة الآلة على عالمنا الحديث بسماجتها الصمَّاء وتقلباتها الغادرة قد غلَّبَ الحديد على الخشب، والمادة على

الإنسان، والجشع النهِم على العقل المُلهَم[8]، حتى إن مفردات اللغة لم تسلمَ من ذلك الغزو، فأُدخل فيها مفردات لغة الآلة التى تلائم بيئة الحشرات أكثر من البيئة الإنسانية. ولا عَجَب أن يصير العالم الصناعى حجرًا أصمَّ بنزوعه الآلى الميكانيكى وروحه المادية الطاغية، وهو ينفر من الحقائق الروحية ويخلق واقعًا اصطناعيًا من آلات صَمَّاء وحديد وصاج، فأضحى كابوسًا مزعجا يفيض بكمٍّ هائل من المعطيات والمخرجات العصيّة على الفهم، أو هو أقرب إلى بيئة من المهملات والقبح، فلا غرابة حينئذ أن ينظر ذلك العالم الغَث إلى الحقيقة الروحية على أنها ضربٌ من الوهم والخيال، أو رفاهيةٌ مزدراةٌ لا نفع فيها ولا رجاء منها، وعلى الجانب الآخر نجد المنظور التراثى ينظر إلى العمال كأول ضحايا العالم الصناعى المادى، وأن عالم الآلات القبيح الخالى من بواعث القوة البشرية لم يخلق سوى بيئة تناسب هذا العالم وتضفى عليه مصداقية كاذبة، وتُقَدِّسُ المادة والأشكال من دون الله سبحانه وتعالى، وحتى جنة الآخرة لم تسلم من ذلك الانهيار، فصاغوا لها مفهومًا جديدًا يخدم نظرتهم المادية، ويجعل الكلام عن الله تعالى يبدو مجرد خيال وخطل[9]، فلا عجب إذًا إن

٨ لقد سبق أن قرأنا أن التقدم التكنولوجى فقط هو ما يمكن أن يفسر لنا الطبيعة الحديثة الكارثية للحرب العالمية الأولى، وهذا حقيق بالفعل، ونجد هنا أن الآلات والميكنة الحديثة قد سطرت لنا التاريخ، وصارت تصوغ الرجال والمعتقدات بل والعالم بأكمله.

٩ إن الخطأ الأكبر الذى اقترفه من سعوا إلى إعادة عمالة الصناعة الحديثة فى أوروبا إلى حظيرة الكنيسة، يتمثل فى قبولهم لذلك العالم المادى الحديث ككيان حقيق وشرعى، وحتى فى موافقتهم بفكرة 'حُب المادية للمادية' والذى يُعد بمثابة مباركتهم لانسلاخ البشر

قال أحدهم إنه ليس لديه وقتٌ للصلاة، فليس ذلك سوى تعبيرٍ عن الحال السائد الذى تنتفى فيه كل صفة إنسانية. ويمكن لنا إدراك التباين لو قارنا ذلك بالحرف التراثية الأصيلة التى فاضت ذكاءً وفطرة سليمة طوال قرون، ولم تجرد الإنسان يومًا من إنسانيته بل خلقت له بيئة تساعده على التفكر فى الله جل وعلا. وقد يعترض البعض بأن عالم الآلة قد صار أمرًا واقعًا لا مفر من قبوله والانصياع له بما هو، وكأننا بذلك نُبدِّى الواقع على الحق، ونَحُطُّ من شأن القيم الأخلاقية، وكأن الأقرب لنا حين نعجز عن مواجهة كارثةٍ ما، هو أن نظن فيها 'نفعًا' وهميًا لنخفى عجزنا هذا، ونُسَمِّى الأشياء بغير أسمائها، فصار الخطل حقًّا لمجرد أنه أمرٌ واقع يتوافق مع العقلية الوجودية المادية لعصر الآلات، وقد أطلق المفتقرون إلى العقل المُلهَم على الوجود اسم 'العصر'، وكأن ذلك قدرنا المحتوم الذى يقهرنا للانصياع له. ولا يخفى على أحد أن عجزنا عن مواجهة خطإٍ ما لا يمكن أن يُحَوِّلَ ذلك الخطأ إلى فضيلة، ولن ينفى عنه صفة الخطأ مطلقا، فلو أردنا إيجاد ترياق سقم ما، فليس علينا سوى تشخيص طبيعة ذلك السقم بما هو، بغض النظر عن قدرتنا على الهرب منه

من بشريتهم، بل إن ترجمة الأناجيل بلغة عامية دارجة، والصورة المهترئة التى صوروا بها العائلة المقدسة وكأنهم قد ارتدوا قناع البروليتاريا ليس استهزاءً بالدين فحسب بل وبالعمال أيضًا، وهى تعبير عن ديماجوجية منحطة، أو لنقل ضآلة عقل لأن كل هذه المحاولات تعتبر إنكارا لعقدة الدونية السائدة فى مجتمع الصفوة الحالى، والتى تتبدى فى الواقعية القاسية التى تسم حياة عمال الصناعة الحديثة، والتى كلما ازدادت سهولة صار نطاقها أكثر محدودية بل أكثر فظاظة وبعدًا عن الحقيقة.

أو تجاهله، فالإصرار على الهرب من الحقيقة لا يمكن أن يأتى بخير.
ومن الأخطاء الشائعة التى ارتكبها من اتسموا بالعقلية الوجودية أو المادية فى عصرنا، هو أنهم قد اكتفوا بالإشارة إلى عيوب ذلك العصر فحسب، وهو ما نسميه 'نقدًا عقيمًا' وهم بذلك مخطئون فى أمرين، فقد أنكروا حق المرء فى مواجهة الأمور التى يعجز عن تفسيرها أو تغييرها، وجهلوا أن أول خطوات التغلب على هذه الأمور، هو تشخيص طبيعتها قبل الشروع فى البحث عن وسائل علاجها. وعلى أية حال، فرُبَّ ضارةٍ نافعة، إذ إن ذلك قد يتيح فرصة لتقويم أنفسنا وتحرير أرواحنا من قيود المدنية، فالسعى لسبر غور الحياة الحديثة يوقظ فينا وعيًا بعبوديتنا النفسية للآلة، وحتى لو كان ذلك انتصارًا فى حد ذاته إلا أننا لا نرى فيه أملا يبعث على التفاؤل، فقد أصبح ذلك العالم المعاصر شرًّا لا بد منه يدفعنا إلى البحث عن أصله وجذوره فى أفق لانهائية المشيئة الربانية.
وهناك خطٌ آخر وقع كثيرون فى شراكه حين قالوا إن القرن التاسع عشر ليس بداية النزوع الآلى الحديث، وأن الأمر يعود إلى ما قبل ذلك، وكل ما هنالك أن ذلك القرن قد شَهِدَ تطويرًا لآلات قديمة، أو صناعات أخرى أكثر إتقانًا، ولكن ذلك الاعتراض يحمل خطأً أصوليًا فقد أغفل الأبعاد المكانية والزمانية ويدل على قصور قدراتنا عن التمييز بين الفروق الكيفية الأصولية من ناحية والكمية العَرَضية من ناحيةٍ أخرى، فالمغازل اليدوية بشكلها القديم مثلاً، أو

حتى فى ظل تطويرها ظلت دومًا تُعَبِّر عن الإلهام الروحى وتوفر بساطتها للروح الإنسانية متنفسًا يتسم بجمال فائق وتناغم مع نزوعها الروحى، على عكس المغزل الآلى الحديث الذى يزهق روحانية العامل بشخصيته المادية الصماء التى تتعارض تمامًا مع روح القداسة والدين، ناهيك عن قبحه وضخامته الفجّة، وهو ما يجب أن نضعه فى الحسبان أيضًا. وقد يمكن لقديس بناء طاحونة تعمل بالماء أو الهواء، لبساطتها وسهولة استيعابها، ولكنه لن يستطيع التعامل مع الآلات الحديثة بتقنيتها المعقدة التى تتطلب عقلية بعيدة تمامًا عن الروحانية البسيطة كى تتوافق مع قسوتها وفجاجتها[١٠].

ويلزم التنبيه إلى أن عالم المادة أيضًا كعالم الروح يرفض كل ما لا ينسجم مع الطبيعة البكر أو القداسة، ولا يقبل إلا ما كان متناغمًا ومرتبطًا بها. ولعل أبسط ضرر ارتكبته الآلية الحديثة فى حق الطبيعة أنها اضطرت الإنسان إلى نهب موارد الأرض وخيراتها بالجملة لتكون وقودًا تتغذى عليه الآلة، وليضمن عملها بلا توقف بغرض زيادة "كم" الإنتاج، وهو ما يُظهر السمة غير المتوازنة للآلة، فضلاً عن إهمالها لكرامة الإنسان باختزاله إلى طغمة من البروليتاريا[١١]. ولا

١٠ إن محاولات القدماء وفى العصور الوسطى لابتكار آلات ميكانيكية لا يخرج عن طور التسلية أو الفضول لا أكثر، وبالتالى فقد اكتسبت شرعية لديهم بموجب تفردها وتميزها، ولم تكن نظرتهم لها تشبه تمسك الأطفال بالحصول على الأشياء البعيدة عن متناولهم، ولكنهم على العكس من ذلك كانوا رجالاً ناضجين يعرفون كيف ومتى يتجنبون الولوغ فى الاحتمالات التى يرون أنها قد تجلب خطرًا فى المستقبل.

١١ قد يُشكك البعض فى مدى أخلاقية استفادتنا بالاختراعات الحديثة وكأن النظام

يجب أن ننسى أن الصناعة الحديثة قد نشأت فى ظل عالمٍ ملحد لا يعترف بإله ولا دين، وقد أخذت فيه الاختراعات المادية محل العقل المُلهَم التأملية.

***

إن مفهوم تساوى الناس أمام الله تعالى يجد طريقه للعقول الغربية بسهولة، فيرونه من طبيعة الأمور، كما وطدته أديان التوحيد والبوذية بأن خلقت تراتبية دينية لمعادلة أية تناقضات قد تنتج عن الفروق بين البشر. وقد يتساءل البعض لماذا لم تحذُ الهندوسية حذو تلك الأديان؟ ولماذا لم تنكر منظومة الطبقات المساواة الروحية؟ ونرد هنا بأن الهندوسية لا تملك الحق ولا القدرة على التراجع عن منظومة الطبقات، إذ تراها من المسلّمات أو طبائع الأمور، خاصة أنها أمر مقبول من المنظور الميتافيزيقى ويُعد أحيانًا ضروريًّا، وله منافع لن تتوفر فى غيابه[١٢].

الاقتصادى وإيقاع العصر يتيح لنا فرصة للهروب منها، وكأن هناك فرصة تسمح لنا بذلك، وقد يكون رفضهم منطقيًا بشرط أن يكونوا قادرين على أن يعيدوا لنا كل القيم الجميلة التى حطمها العالم الحديث.

١٢ كما تجلى مشروعية نظام الطبقات فى نتائجه، ونذكر تناول أحد المستشرقين لأطروحة الـ'براهمانية'، فقد كتب قائلاً «إننا لا نؤمن أن هناك ما يسمى أسرة أرستقراطية أو حتى عائلة ملكية فى العالم قد دافعت عن نفسها بلا شفقة ضد الاتهامات العنصرية كافة، لهذا لا نقدر أن نعتم على حقيقة أن احتكاكنا بمثل هذه الطبقة الرائعة قد ولّد فينا حيرة بل وأثار فينا تعاطفا عميقا، وإن كان هذا الرأى بشكلٍ شخصى...وقد جمع 'براهمان' الجمال متوحدًا بالذكاء. وهو موهوب فى العلوم التجريدية والفلسفة، والرياضيات قبل كل شىء، ولا شك أن من وصل لهذه الدرجة يُعد ذا قدر رفيع فى جنوب الهند، فحسبما صرح الأب 'هونوريه' عضو المجلس الأعلى للأساتذة بجامعة مدراس، بأن متوسط عدد الطلاب من

ولا يمكن أن تتجلى الطبيعة النقية المباشرة لميتافيزيقا فيدانتا إلا فى ظل منظومة الطبقات التى وفرت كامل الحرية للصفوة فى المجتمع الهندى بشكلٍ لم توفره أية منظومةٍ تراثيةٍ أخرى، بل إن تلك الصفوة قد تعانى من قيودٍ خانقة فى ظل نظم بديلة، كأن تجبرها على التعايش مع جوانية غامضة، أو أن تُملى عليها تصوراتها الشعورية، وتلك هى عواقب إهمال تطبيق النظم التراثية أو تنحيتها كليًا بوهم أن ذلك يجعل النظام الاجتماعى خاليًا من 'التعقيد'، ولكن الأمر مختلف بالنسبة للأديان السامية، إذ خلت من منظومةٍ مماثلةٍ للطبقات، نظرًا للترابط الوثيق بين جوانية هذه الأديان وبرانيتها، ولعدم اتساق الطبقات مع طبيعة تكوينها الفكرى وهو ما قد تعده الميتافيزيقا أمرًا معيبًا، لأنها بذلك قسّمت الفروق بين البشر دون ضوابط محددة. إن البرانية على استعدادٍ دائمٍ للطغيان على الجوانية وقهرها فالاثنان بين شدٍّ وجذب أبد الدهر، وهو ما جعل عمر الخيام يعبر عن تلك العلاقة

الـ'براهمان' الذين قد درَّس لهم خلال نصف قرن كان أعلى بكثير من مرتادى الجامعات الأوروبية» بيير لاند: الهند المقدسة. «ولا شك أن طبقتى 'فايشا' و'شودرا' تمنحان مزايا كثيرة لأعضائها، فتجعل أعمالهم أكثر سهولة وقبولاً وتقديرًا بأعلى درجة ممكنة، فتستبعد جو المنافسة وتوزع العمل بين أكبر عدد ممكن منهم، وتهتم بشئونهم كالبطالة، وتدافع عن حقوقهم بشتى الوسائل... وعلى الجانب الآخر فإن توريث الحرفة يتضمن جودة العمل، فإن «الوراثة تتيح للمرء الوصول إلى كفاءةٍ عملية للقيام بنشاط مخصوص يصعُب تحقيقه بأية طريقةٍ أخرى، وفى الوقت نفسه تتَداول الأسرار التقنية بحيث تتيح لأرباب الحِرف الإبداع وإنتاج الروائع التراثية بإمكانيات بدائية. وأخيرًا فقد أسهم نظام الطبقة بشكلٍ فائق فى استقرار المجتمع الهندوسى والحفاظ على حضارته». فون جلاسيناب: الهندوسية.

بأسلوبٍ حمل كثيرًا من المفارقة والسخرية[١٣]. إن وضع حدودٍ بيِّنةٍ وحاسمة للبرانية يدفع الجوانية إلى 'الحياة على دعائم البرانية'، رغم أن الجوانية هى جوهر الحقيقة التى تتعالى وتسمو فوق كل الصور والأشكال، بل تضعها على الهامش أحيانًا كما فعل الحلاَّج مثلًا، ذلك الولى الذى لم يكن لينظر إليه العالم الهندوسى نظرة اتهامٍ أبدًا. وعلينا ألا ننسى أن وجود أية جماهيرية فى حد ذاتها تعَبِّر عن نزعةٍ جمعيةٍ إلى المزيد من الغباء والتعقيد، لأن الجماهير تتعامل مع العَرَض كالمطلق، الأمر الذى لم تجد فيه البرانية العقائدية أى غضاضة من حيث المبدأ، وبقدر ما تبث الجوانية أسراريتها وبركتها فى الجموع، بقدر ما تقابلها الجموع بالتنائى عن الحكمة والميل إلى الفوضوية فى الوقت ذاته وبالقدر نفسه، مما يقتضى تبسيطًا مذهبيًّا وتفسيرات برانية، تناقض التعقل المُلهَم والتأمل. ولو طبقنا ذلك على الإسلام فسنجد أنه انبنى على أربع مراتب محددة، أولها البرانية، وتمثلها الشريعة التى تشتمل على الأحكام الفقهية والتشريعية، وقد صيغت بأفكار وأسلوبٍ يتوافق وطبيعتها البرانية، وثانيها الجوانية، وتمثل الحقيقة أو التصوف أو الإحسان، وتنطوى باطنيًّا تحت غطاء البرانية، وتحتوى على أية عناصر برانية مناسبة لها أو حتى مفروضة عليها لتمزج وتوفِّق بينها، ولكن الفَصلَ بينهما ليس مطلقًا بل يظل

١٣ إذا فرضنا أن النفاق فى الدين قد أصبح واقعًا حتميًّا فإن العكس قد يلزم أيضًا، فقد يحدث أن تنطوى قيمُ الحكمة والفضيلة تحت سترٍ من السوء والمجون، كما فى حالة 'الملامتية'.

دائمًا خيارًا شخصيًا وأسراريًا ولا يُغير فى الأحكام الفقهية شيئًا. وثالثها هو البرانية المتخللة نسيج الجوانية، والتى تحث الناس على تفعيل القيم الجوانية واقعيًا بأعمال البر والإحسان والتقوى والمخافة وهو أمر حتمى على مر التاريخ[١٤]، ورابعًا وأخيرًا هناك 'جوانية الجوانية' إذا جاز التعبير، وهى نوعُ نقيٌّ من العرفان الذى صفا تمامًا من كل الصور المادية بل ومن كل صورية باطنية وكل مطلقية ميثولوجية.

ولو حاولنا النظر إلى الجوانب الإيجابية لمفهوم المساواة الإسلامى، فسنجد أن الإسلام لم يقم بمعادلة الفروق الطبقية فحسب، بل قضى على التمايزات العرقية أيضًا حتى يمكن القول بأن العالم لم يعرف ثمّة دينًا أو حضارةً أخرى استطاعت المزج والتأليف بين الأعراق المختلفة كما فعل الإسلام، ففى الوقت الذى تزدرى فيه الشعوب المسيحية 'باريا'، لا يزدرى الإسلام أبناء لأبوين مختلفى العِرق أحدهما أبيض والآخر أسود، بل يعد كلًّا منهما إنسانًا مكتمل الكرامة و'النقاء'، ويرتدى المسلمون كافة العمامة، وهى أمر لازم لهم لزوم البشرة البيضاء للإنسان الأوروبى. وينظر الإسلام إلى القيود التى ابتُدِعَت وفُرِضَت على البشر على أنها أمور عارضة وغير أصيلة، فيعد الرِّق أمرًا عارضًا، ولذلك لا يراه متعلقًا بأى نظام طبقى فقد خلقَ الله

١٤ لا يمكن إنكار، أنه بالرغم من أن صوفية الغزالى حَوَتْ جانبًا شائعًا وإلهيًا مخصوصا، إلا أنه يحتاج بالضرورة إلى تلاؤمات باطنية جديدة.

تعالى الخلْقَ جميعًا فى الأصل بلا طبقات ولا أعراق، وتلك هى الرسالة التى يسعى الإسلام إلى إحيائها، مع ملاءمتها بالطبع لظروف كل عصر وكل مجتمع، ويصدُق ذلك أيضًا على المسيحية والبوذية، فيمكن لأى فردٍ ذى عقل راجح أن يصير راهبًا أو قديسًا، ويقوم مجتمع الكهنوت مقام طبقةٍ مهنية لا بالوراثة كما فى النبالة، فى حين عَوَّضت الرهبانية غياب الجانب الوراثى. وقد سبق أن أشرنا إلى أن الهندوسية قد تُجيز الرهبانية من حيث المبدأ، فهى تسمح للأفراد من غير 'البراهمان' أن يصيروا براهمة بموجب استعدادهم الفردى ووظيفتهم الروحية، مما يحول دون مخاطر الارتداد عن الموروث، وهو ما نراه فى حالة 'أتيفارناسرامى ativarnasrami' حين ينسحبون من الحياة الاجتماعية. وإذا كان لا يُسمح بالدخول فى بعض مراتب 'سنيازى' إلا طبقة 'براهمان' فقط، إلا أنها عمومًا تسمح لأى فرد بالانضمام إليها، وخير دليل على ذلك هو أن ثلاثة من أعظم أفاتارات 'فيشنو' وهم 'راما' و'كريشنا' و'بوذا' لم يكونوا من البراهمة بل كانوا جميعهم من 'الكشاطريا'، إلا أنهم حملوا الاستعداد العقلى المُلهم للبراهمية لأقصى درجة بالطبع، وهذا المثال شاهدٌ على أن الله تعالى فى تجلياته المباشرة والباهرة ليس مقتصرًا على قوالب مُعدة سلفًا، فلانهائيته عزَّ وجل تحولُ دون ذلك.

ولكى نتجنب لَبسًا قد يقع فى هذا المقام، علينا أن نشير إلى انتفاء العلاقة بين غياب الطبقات فى الإسلام وغالب النظم التراثية عدا

الهندوسية، وبين النزوع 'الإنسانياتى' humanitarian بمفهومه المعاصر، والفارق أنَّ النظم التراثية تهدف إلى المنفعة الكلية للبشر كافة فى المقام الأول، وتُغلِّب المنفعة العامة على المصالح الفردية، لذلك فإن النشاط الخيرى 'الإنسانياتى' بمفهومه الحديث ليس له مكانٌ فيها لأنه يرجح مصلحة الجسد على حساب الروح[15]، ولأن التراث يهتم بكل ما يعطى للحياة معنى، ولا يُركِّز على المتع الوقتية المنقوصة والهامشية التى أصبحت تمثل غاية فى ذاتها، وذلك لا يعنى رفض التراث لتلك المتع والمنافع ذات الطبيعة النسبية والمشروطة ولكنه يُقَنِّنُها ويُخضِع القيم ويسخِّرُها لخدمة الغايات الأخروية للإنسان. ولسوء الحظ يظن كثيرون أن الجانب الروحى لا يمكن أن يلتقى مع المنافع الدنيوية الصرفة أبدًا، غير مُدركينَ أن الطبيعة

١٥ تقول الأناجيل «ولا تخافوا من الذين يقتلون الجسد ولكن النفس لا يقدرون أن يقتلوها بل خافوا بالحرى من الذى يقدر أن يهلك النفس والجسد كليهما فى جهنم» متى ١٠:٢٨، وقال المسيح عليه السلام «ما فائدة الإنسان أن كسب العالم وخسر نفسه». إننا لا نبغى أن ننتقد الخيرية فى صورتها الأصلية الكلية، لا من صورة مهترئة للإنسان والعالم، فإن اللوم إنما يكون على النزعة الإنسانياتية المبالغ فيها، والتى بنيت على أغلوطة «أن البشرية كافة فى مجموعها إنما هى الأقنوم الربانى... مع العلم أن علىّ أن أعبد إلهًا واحدًا موجودًا، وهو حاصل مجموع الأرواح كافة». فيفيكاناندا. ولا شك أن هذه الفلسفة تحمل أغلوطتين أولها أنها تنفى الإله لأنها تطمس مفهوم المقدس بشكل متعمد، وثانيًا لأنها تشوه العالم وتحصر الخير فى أشكاله البرانية فحسب، فإن المرء يقدر أن يرى الله عز وجل فى جاره، وإذا بدأ باختزال المقدس فى البشرى، فلن يبق حينئذ سوى وهم 'عمل الخير'، وسيصير ضروريًا وحتميًا ولكنه سيكون ممزوجًا بالاحتقار تجاه هؤلاء الذين 'لا يعملون فى مهنة ولا يفعلون شيئًا' بالرغم من أنهم قد يكونون من الأقطاب الذين يحتمى بهم العالم من الانهيار.

الإنسانية فى حاجةٍ إلى الابتلاء كحاجتها إلى التعويض والعزاء، ولذلك نجد البعض يفضلون حياة العُزلة والزهد طواعيةً، ويستوى فى ذلك الأغنياء والفقراء، ولكن إرادة الجموع ليست كإرادة الفرد الواحد، فهى قد تشبه فى طبيعتها جبل الثلج الذى يحتاج إلى قيودٍ وضوابط تقيمه وتحفظ له توازنه حتى لا ينهار.

وقد ننبهرُ أحياناً من استمرار بعض القيم والفضائل فى مجتمعٍ عِرقىٍّ بعينه عبر الأجيال، وفى الواقع أن هذا الأمر لم يحدث إلا بمثابرةٍ مستمرة رغم مشقته، وهو ما جعل الناس يشعرون بسعادة لكونهم أشد قرباً واتصالاً بالطبيعة الأم التى لم تكدرها التقلبات المبهمة. وعلى الجانب الآخر، علينا أن نُقر بأن مفهوم 'المنفعة' أمرٌ نسبىٌّ يختلف تعريفه من فردٍ لآخر، وهو ما يجعل تبنينا لنظريةٍ ماديةٍ صرفة لأجل منفعة فردية يؤدى إلى خلل مدمر فى التوازن بين النفس والجسد، ويطيح بالإنسان فى طريقٍ لا ينتهى من المصالح والرغبات لا ضوابط فيه ولا حدود توقفه، وذلك الجموح الشرس هو بالضبط ما يُخاطبه 'الإنسانياتيون humanitarians' وينكرون فى الوقت نفسه ما هو روحانى يحو إلى الاتزان، فمبدؤهم الأساسى أن الإنسان قد خُلِق خيِّرًا بطبيعته وسيظل خَيِّرًا دون الحاجة إلى إله أو دين أو توازن بين النفس والجسد، وإذا سألتهم عن العلة وراء آثام الإنسان وشروره فستراهم يُعلِّقون ذلك الأمر بشكلٍ تعسفى على شماعة مشكلات الحياة وقسوتها وظروفها الصعبة، وكأن أحداث الحياة

المتلاحقة وتجاربها لم تكفهم لإثبات أن الشرور البشرية لا تحتاج إلى عوامل خارجيةٍ لتُظهرها، بل إن حياة الرفاهية والمتع المادية هى أنسب مناخ لنمو الشر واستفحاله، وانحرافات البرجوازية أكبر مثال على ذلك، فى حين ترى الأديان أن أفضل بيئة اقتصادية للإنسان هى الفقر المعتدل، كالذى نستشفه من حياة الصحابة والتابعين والخلفاء الراشدين، وهو فقرٌ يُقَرِّبُنا دائمًا من الطبيعة الأولانية، على عكس ما يراه الماديون تقشفًا مستحيلًا، حسب عالمهم المصطنع الخالى من الدين، فالثراء أمرٌ محمودٌ ومشروعٌ لكل فرد، ولكنه يجب أن لا يتحول إلى غِنًى طاغٍ يمنع الإنسان من الزهد والعُزلة ويفصله عن المجتمع، وهذا لا يعنى أننا نفرض على الإنسان أن يصير قديسًا زاهدًا، ولكنه لن يكون فى كل الأحوال على الصورة التى تنادى بها المدنية الحديثة.

وقد كانت الهندوسية حاسمةً جدًّا فى هذا الصدد، فتذكر لنا متونها المقدسة كيف أن الوداعة الزائفة المذمومة هى تلك التى تبتغى انتفاخ الجسد والتَّزيُّد فى مطالبه المادية والجسدية، فتلك رفاهيةٌ تستولى على الإنسان بعيدًا عن الطبيعة، وعكسها البساطة التى ليست حرمانًا من الحاجات الضرورية ولكنها رفضٌ قاطعٌ للحاجات والرغبات السطحية المتزَيِّدة التى لا تصب إلا فى الشق الحسى من الإنسان. ونكرر أن هذا لا يعنى رفض الغنى والتملك على إطلاقه، ولكن تلك البساطة قد انحرف عنها كثيرون حتى فى الهند نفسها عما كان عليه

الحال لقرونٍ عِدَّة. وعمومًا فإن الشكوى الدائمة من البؤس والفاقة عادةً ما يعتريها التباسٌ فى الأذهان بين نهج الحياة الطبيعية البسيطة التى اعتادها الناس وتوارثوها عبر الأجيال وبين النقص الحقيق فى الطعام، واستمرار ذلك الخلط فى أذهان الناس بعيدٌ كل البعد عن الموضوعية المحايدة، فانظر إلى مصطلح 'الدول النامية' لتجد فيه دلالة صارخة على تَلبيسٍ متعمَّد، فمستوى المعيشة الذى ابتدعته المدنية الحديثة تريد أن تفرضه على الناس كافة[١٦]، وفى مقدمتهم الشعوب التى يصفونها 'بالمتخلفة'، سواء أكانت هندوسية أم فى أقاصى القارة الإفريقية. وتمثل السعادة عند هؤلاء الذين ينادون بالتقدم فى مجموعة من التعقيدات الصاخبة والمزعجة التى تسحق الجمال والحياة الهانئة البسيطة، ويهتمون بالقضاء على أمور 'كالتطرف' و'الإرهاب'، غافلين عن فظاعات وجرائم أكبر ترتكب فى حق الروح الإنسانية، ومتناسين أن حضارتهم الحديثة التى يزعمونها تكتظ بما هو أبعد وأضل سبيلًا مما احتشدوا للقضاء عليه.

ولكى ندرك مفهوم السعادة عند بعض الأجيال السابقة وقدرها، علينا أن نضع أنفسنا فى مكان من عاشوا فى تلك الأزمنة، وأن ننظر

١٦ أشار 'شانكاراشاريا كانشى' فى ضوء العبارة التى نستشهد بها إلى أن «فكرة رفع مستوى المعيشة فى حد ذاتها.... سيكون لها أخطر التداعيات تدميرًا على المجتمع، فإن رفع مستوى المعيشة يعنى إغراء الناس برفاهيات متزايدة، وسيؤدى ذلك بهم إلى هاوية الفقر الحقيق الذى لن يعالجه ارتفاع معدلات الإنتاج». ويشير 'أباريجراها' إلى أنه «يجب على كل فرد أن يأخذ من الطبيعة ما يسد حاجته فحسب، وبحسب ما تتطلبه ضرورة حياته فى هذا العالم».

إلى الحياة بنظرتهم، ونُقَيِّم الأمور بطريقتهم، بل ونجعل عقلنا يفكر ويتخيل مثلهم، وقلوبنا تشعر بأحاسيسهم، فكثيرٌ من الأشياء التى تبدو لنا الآن معتادة قد يرونها هم قيودًا غير محتملة، بل سيكون احتمالهم لها أثقل عبئًا وأشد وطأةً من الأخطار التى أَلِفوها، فالحياة فى هذا القبح الذى يظهر عليه عالمنا الآن قد تكون فى نظرهم أسوأ من أبشع الكوابيس. وبالطبع فإن التاريخ لا يمكن أن يقدِّم سردًا تفصيليًا لنفوس أناسٍ عاشوا فى حقبة زمنية بعيدة، ولكنه يسجل الكوارث فحسب دون أن يكترث بمقومات السعادة، لذا يقال إن السعادة ليس لها تاريخ، وهو أمر صحيحٌ بالطبع. وحتى بفرض أن التاريخ لا يملك أن ينقل لنا أى شىء عن السعادة الروحية فى العصور الوسطى، فإن الكاتدرائيات وبعض التجليات الفنية الأخرى فى ذلك العصر تعد بلا شك شاهدة على ذلك، أو هى على الأقل لم تعطنا انطباعًا بحياةٍ أنكى بؤسًا من التى نحياها الآن، كما فى حالة المستشرقين القدامى أسلاف الأوروبيين الحاليين، والذين كانوا سيفضلون بلا شك التعاسة بطريقتهم على السعادة بطريقتنا الزائفة. ويصير الشر جزءًا حتميًا فى أى شىء يتعلق بما هو بشرى، وحتى التراث لم يسلَم من ذلك، فقد يحدث فى خلال محاربته للشرور الإنسانية أن يتسرب إليه شيء من تلك الشرور، ولكنه لن يبلغ أبدًا مقدار الشر فى عالمنا المادى الحديث، إلا أنه بالطبع لن يكون 'خيِّرًا' بالمفهوم الإنسانى الحديث. ولكن ستظل الحقيقة الجوهرية والصادقة أن «الله تعالى

هو الخير الأسمى وحده»، وأن كل ما هو أرضى سلاحٌ ذو حدين، قد يكون خيرًا عميمًا أو شرًّا مزلزلًا.

وقد يدافع البعض عن مذهب الإنسانياتية الحديث Humanitarianism مدَّعين أنه أبعد ما يكون عن المادية، وأن غايته هى تقويم الطبيعة الإنسانية بالتعليم والقوانين الوضعية، متناسين أن تقويم الإنسان بمنأى عن الدين والقداسة ضربٌ من الخيال، حيث إن الأخير هو جوهر الأول، ومحاولةٌ كهذه تجلب مزيدا من الشقاء للبشر ولا تعالجه، بل تحط الفلسفة الإنسانياتية من شأن النفس الخالدة لأنها تُعلى من الجانب الحيوانى فى الإنسان، وتدفع الناس إلى احتقار القديسين واعتبارهم معدومى الذكاء والكفاءة بمعناهما الحديث، وهو أمر فيه ظلمٌ للتأملين والربانيين، وحرمان لهم هم أنفسهم من أجمل أعوام عمرهم، فتطمس طبيعة الوظائف كما تحط من شأن العقول المفكرة فى المدارس بشكلٍ خاص وفى التعليم الرسمى بشكلٍ عام، وتنحى الجانب الروحى بعيدًا عن الحياة العامة والمهنية[١٧]، وهو ما يقضى على عنصر الحياة الأعظم ويغتال الدين ببطء. ولو نظرنا للمساواة على الطريقة الحديثة التى يسمونها 'الديمقراطية' لوجدناها النقيض الأتم للمساواة فى أديان التوحيد لأنها لا تخاطب الوعى الدينى والإيمانى فى الإنسان، بل تخاطب نفسه البهيمية وشهوته للسُّلطة، ونحن لا نتحامل

١٧ على الجانب الآخر تقدم الحياة المهنية مناخًا 'دينيًّا' كنوعٍ من العزاء، وتدعى أن خلاص الحال الإنسانى يكمن فى المؤسسات الاقتصادية، لا فى الخلود.

على هذه المفاهيم الحديثة، فهى تحمل كثيرًا من التناقض، فكيف يتفق الزعم بأن رَكْب 'التقدم والتطور' يطَّرِدُ بشكلٍ لا نهائى، والادعاء فى الوقت ذاته أن إنسان الأمس كان غبيًا جاهلاً ثم صار 'ذكيًا' فجأة، وأن الضلالات والأساطير قد سيطرت عليه فى الماضى، ظانين أن ذلك من سُنَن الكون الحاكمة، رغم أن الإنسان قد جُبل على عقل مُلهَم وهبه له الله سبحانه منذ خلقه، أو بعبارةٍ أخرى أنه إذا كان الإنسان اليوم على مستوى من الذكاء بدرجة تؤهله للتقدم و'التطور' الذى وصل إليه اليوم، ولو سلَّمنا بحقيقة ذلك 'التطور' المزعوم، فسنتخذه دليلًا على أن الإنسان لم يكن غبيًا يومًا ما، وأنه لم يحيَ فى ضلالاتٍ وترهات كالتى تتهمه التقدمية الحديثة بها اليوم، فكيف كان غبيًا ثم صار 'ذكيًا' فجأة فى عصرنا الحديث وإلا فأين كان ذلك الذكاء من قبل؟! أما إذا افترضنا أنه كان غبيًا طيلة العصور الماضية فالأرجح أن يظل غبيًا ولا يصل إلى 'التقدم' الذى وصل إليه اليوم، فلو كانت الإجابة أنه قد وصل إلى ذلك التقدم فى عصرنا هذا 'صدفةً' لا بموجب بصيرته وعقله المُلهَم، فذلك يعنى أن إنسان اليوم ليس أفضل من إنسان الماضى، فيصير التناقض بينهما شبه مطلق، ونخلُص من ذلك إلى أن إنسان الماضى ليس أقل ذكاءً ولا فضيلةً من إنسان اليوم ولكن أيديولوجيات التقدم الحديث هى منبع التناقض والضلالات التى سيطرت على عقل الإنسان المعاصر، بغبائها وافتقارها إلى الحِس بالتناسب، ولا يستوعبها سوى من يتمتع

بعقلية 'فايشا'، وتفكير 'مثقفى' الحداثة الذين يعبرون عن وعيٍ خالٍ تمامًا من أى ذكاء.

***

إن غياب الطبقات يتطلب منا إيجاد بدائل لمعادلة الافتقار إلى الفروق الاجتماعية، وإلى نسقٍ أخلاقى يحمى الحرية الروحية للإنسان، ولا نعنى 'بالحرية' هنا الانفلات الذى لا يمتُّ إلى الروحانية بصِلة، بل نعنى حرية الحياة بالله وفى الله ولله تعالى، كما أرادها لنا الخالق عز وجل، بنسقٍ يناقض مفهوم المساواة التحررية الحديثة، ويُعلى جوانب السمو فى النفس الإنسانية وكرامة الإنسان، وأن يحب المرء أخاه كحبه لذاته، وأن يعامل الناس كافة معاملة الأتقياء، وأن يتواضع للجار ويستشعر معاملة الله تعالى فيه، وأن يرى الله فى كل شيء كما حث الحديث الشريف «أَنْ تَعْبُدَ اللَّهَ كَأَنَّكَ تَرَاهُ، فَإِنْ لَمْ تَكُنْ تَرَاهُ فَإِنَّه يَرَاكَ»[١٨]. وقارن ذلك بمفهوم 'الصداقة camaraderie' الذى لا يدع لعلاقة الجوار والأخوة الإنسانية متنفسًا ويسلبها كل أسراريتها، ويخاطب المرتبة الحيوانية فى النفس البشرية فيحط من شأن العلاقات الإنسانية ويهبط بها إلى سطحية خانقة. والحق أنه إذا أردنا التخلص من الفروق الاجتماعية فعلينا الاعتماد على مرجعية دينية مقدسة، ولا يكون فرضها إلا من سُلطة أعلى وذلك بجعل الإنسان يتعلق بخالقه تعالى، ثم جعله يرى الله فى داخله، فقد غابت

١٨ رواه الطبرانى فى 'المسند الكبير'.

المقامات الاجتماعية فى مناخ الحضارة الإسلامية وحلت محلها الفضائل والأخلاق التى تعد المُكَوِّن الرئيس لأى دين، والتمسك بالتقوى سبيلٌ متاحٌ لكل إنسان وهو ما يفسر الراحة التى قد يشعر بها الفقير الزاهد بين الأغنياء فى المجتمع الإسلامى، فقد جعلته تلك الحضارة يشعر بأن الدين 'إلى جانبه' ويحميه، بل إن الفقر فى الإسلام يتبوأ مكانةً ومقامًا روحيًّا خاصًّا، ويُعَبِّر عن طهارة النفس، لذلك لا يُصْدَم الغنى حين يرى نقصًا فى ثقافة أو تعليم الفقراء، حيث لا تنفصم الثقافة عن التراث الذى ينظر للأمور بنظرة كميّةٍ. ولا عجب أن ينظر الإسلام إلى الفقير بأنه يتمتع بغنى النفس تحت غطاء ملابسه الرَّثَّة، ذلك الأمر الذى لا تستطيع 'حضارة' الغرب أن تفهمه أو تستوعبه مطلقًا، لأن المساواة بمفهومها الحديث تخنق جمال التساوى الذى يشع من روح الدين، ورغم أن أحدهما قد يكون انعكاسًا للآخر إلا أنهما فى الحقيقة على أشد درجات الاختلاف والتباين.

وللطبقة جانبان جوهريان، أحدهما من حيث المرتبة أو المقام، والآخر من حيث القالب أو اتجاه الذكاء، ولا يعتمد ذلك التقسيم على جوهر العقل المُلهَم بل على حوادث ناتجة عن تجلياته، فقد يتخذ الذكاء شكلًا تأمليًّا حدْسيًّا أو استدلالًا جدليًّا مباشرا أو غير مباشر، كما قد يكون فى صورة ابتكار أو إبداع فحسب، وقد لا يعدو مجرد حس عام، ولكن تختلف مستويات أو درجات تلك الصور بحيث يصير فرد بعينه أكثر 'ذكاء' من آخر، فى حين يصير

أقل منه فى القالب أو الاتجاه الذى يوجِّه إليه ذكاءه، أو بمعنى آخر، قد يكون مركز الذكاء هو العقل المُلهَم intellect وجوهره السُّمُو والتعالى والاستقامة، وقد يكون مركزه العقل الجدلى reason الذى لا تؤهله طبيعته للوصول إلى الحقائق المتعالية بشكلٍ مباشر، ولا يَسلمَ من أخطاء الهوى والانفعال البشرى التى قد تعتريه فى محاولته إصدار أحكام، وقد يكون العقل المُلهَم هو المُحَدِّدُ الرئيس للعقل الجدلى أو الذكاء المادى بشكل أو آخر، فى حين أنه عادةً ما يكون العقل الجدلى أو الذكاء البشرى على إطلاقه حبيسَ عالم الصور والأشكال التى تحيط به وواقعًا فى قهر مشاغل الحياة اليومية، فعلى أيٍّ منها تستند منظومة الطبقات جوهريًّا؟ والإجابة أنها تستند على قالب الذكاء واتجاهه، ومركزه العقل المُلهَم والمعرفة الميتافيزيقية وروح التميز والنقاء، فالتميز والنقاء هما دعامتا الهندوسية.

إن اشتراك نظرة البوذية والإسلام وبعض الأديان والنظم التراثية الأخرى فى ضرورة المساواة بين البشر، يرجع إلى أن نظرتهم تنطلق من زاوية الوجود existence، بعكس الهندوسية التى تنظر إلى الفروق البشرية بمعيار العقل المُلهَم والذكاء، والفارق بين قطبي الوجود والذكاء هو أن يرتبط الوجود أى 'الموجودات من حولنا' بالوحدة أى وحدة الوجود unity، ويسمح مجاله بالفصل والتحديد بين الأشياء فيقوم بمعادلتها وتوحيدها، فى حين أن الذكاء يُمَيِّز بين البشر من جهةٍ ويوحِّدُهم ويربطُهم بالمبدإ الأولانى

دائمًا من جهةٍ أخرى، والذكاء والوجود كلاهما يوَحِّد ويُفَرِّق، ولكن كلٌّ بطريقته، فالذكاء يُقسِّم ويميِّز، والوجود يُجَمِّع ويوحِّد، وهو ما يوضح تباين مواقف الأديان من الطبقات، فنلاحظ أن البوذية لا تنكر الطبقات صراحةً ولكنها لم تذكرها فحسب، فتؤمن أن الناس كافة يشتركون فى العناء والكَبَدِ، وفى سعيهم إلى الخلاص الأخروى. وتساوى المسيحية بين الناس أيضًا بموجب اشتراكهم فى الخطيئة الأولى، وبالتعميد والإيمان بالفداء، ويتفق الإسلام معهما كذلك، أولاً لأن الناس كافةً قد خُلقوا من تراب، وثانيًا لأنهم يشتركون فى إيمانهم بمبادئ وقيم مشتركة، والاختلاف بين مواقف تلك الأديان من جهة والهندوسية من جهةٍ أخرى هو أن منظور الهندوسية ينطلق من المعرفة، فى حين ينطلق منظور بقية الأديان من الفرد، والمعرفة واحدة دائمًا ولا تتعدد ولا تتبدل، فى حين أن أفراد البشر بذواتهم وشخصياتهم يتمايزون ويختلفون فى درجة الوعى بتلك المعرفة وفى صيغة مشاركتهم فيها، وينقسمون إلى أنواعٍ شتى كلٌّ حسب معرفته وقدرته. وقد يقال هنا إن البشر جميعا يتفقون فى معرفتهم بالأشياء والمفاهيم ذاتها، ولكن 'المعرفة' التى نقصدها هنا والتى تُفرق وتُميز الناس عن بعضهم هى المعرفة الأولانية النقية الأصيلة التى لا يصل إليها إلا الصفوة، ومن هنا كان تَفَرُّد وخصوصية البراهمة.

والقدرة على التميز هى ما يحدد مستوى ذكاء الفرد، وكما ذكرنا

من منظور البصيرة الإنسانية فإن هويَّة الإنسان تكمُن فى الذكاء والتمييز، ومن هنا خرجت منظومة الطبقات، فى حين أن مفهوم غياب الفروق بين الأفراد، والذى انطلق من قطب الوجود، يرتكز على هوية الإنسان التى تكمُن فى الإرادة الفعّالة، ويميِّز بين اتجاهين مختلفين من الإرادة أحدهما روحانى والآخر دنيوى، بالضبط كما يميز العقل المُلهَم والطبقات بين درجات ومستويات مختلفة للذكاء أو الجهل، ولهذا يجهل 'بهاكتى' الطبقة عمليًا[19]، حين يسمح باحتواء من هم خارج الطبقات outcastes[20]، وذلك لأنه يرى أن الإرادة والحب فى الإنسان يأتيان فى الصدارة قبل أى شىءٍ آخر، لا الذكاء ولا العقل المُلهَم، كما نجد فى الوقت ذاته تراتبية تستند إلى الإرادة بجانب تراتبية الطبقات التى تستند إلى المعرفة، وبالتالى تتقاطع كلتا التصنيفات البشرية أحدها مع الآخر كخيوط الشبكة، ولكن غالبًا ما يتزامن وجود الإرادة الروحية مع المعرفة فى آن.

***

ولو حللنا الطبقات من المنظور السيكولوجى سنجد أن كلا منها بمثابة كَونٍ مُصغَّرٍ مستقلٍّ، ومن ثَمَّ يعيش أعضاء الطبقات فى عوالم أو أكوانٍ مختلفة تختلف باختلاف رؤيتهم للحقيقة، لذا يصعُب على

١٩ طرق العرفان الثلاثة فى الهندوسية هى 'جنانا' و'بهاكتا' و'كارما' أى العرفان والحب والعمل، والـ'بهاكتى' هو من ينشد المعرفة عن طريق الحب.

٢٠ لا شك أن هناك استثناءات مماثلة فى 'جنانا'.

أعضاء الطبقات الأدنى استيعاب فِكر الطبقات الأسمى ورؤاها، فكل إنسان هو نتاج 'ما' يؤمن، وفى الوقت ذاته علينا التنويه إلى أن كل هذه الأكوان والفئات البشرية توجد مجتمعة بطريقة أو بأخرى وبشكلٍ غير مباشر أو رمزى، ليس فقط فى إطار كل من الفئات السابق ذكرها، ولكن حتى فى داخل كل فردٍ أيضًا، ونجد بطريقةٍ مماثلة أن هناك تناظرًا بين الطبقات ومراحل الإنسان العُمرية، حيث تحاكى الطبقات الأدنى مرحلة الطفولة، وتحاكى الطبقات النشطة انفعاليًا مرحلة البلوغ، وتحاكى الطبقات التأملية مرحلة الشيخوخة، وتنقلب هذه الدورة عكسيًا فى حالة غير الأسوياء، فنجدهم يصابون بالنهم المادى والولع بالدنيا بعد أن تجاوزوا طور المراهقة والشباب، آملين أن يعيدوا شيئًا من الحيوية التى كان يضفيها الشباب عليهم، ويلزم ألا ننسى أن كلا من هذه الأنماط البشرية الأساسية للطبقات لها فضائلها، ولذلك فإن الأنماط من غير 'البراهمان' لهم أهمية لا تقتصر على أبناء جلدتهم بالضرورة، فيتميز 'كشاطريا' بالنبالة والطاقة الفعَّالة، و'فايشا' بالإخلاص والذكاء العملى، و'شودرا' بالولاء والاجتهاد، فى حين تجتمع كل تلك الفضائل فى 'براهمان' بروحه التأملية الزاهدة.

ولا يقتصر انعكاس الطبقات على مراحل الإنسان العمرية فحسب، بل على جنسه أيضًا، فاختلاف المرأة عن الرجل كاختلاف طبيعة الفروسية عن الطبيعة الكهنوتية، أو كاختلاف النمط 'العملى' عن

'المثالى'، ولكن كما أن ارتباط فردٍ ما بطبقته ليس ارتباطًا مطلقًا، فكذلك ارتباطه بخصائص نوعه البشرى ليس مطلقًا أيضًا، فخضوع المرأة الميتافيزيقى والكونى والنفسى والفسيولوجى يفوق الرجل بشكل جلى لا يخفى على أحد، فهى تتساوى مع الرجل فى الإنسانية والخلود والقداسة، وتختلف عنه فى الوظائف الروحية، فلا جدال أنه ليس بين عامة الرجال من هو أكثر روحانية وقداسة من السيدة مريم العذراء عليها السلام، وفى الوقت ذاته يستأثر الرجال بوظائف لا يتأتى للمرأة القيام بها كالخطابة والإمامة[21]، فى حين تتمتع المرأة مع الرجل على السواء بربانيَّةٍ تتَّسِم بنبالةٍ ممزوجة بالجمال والفضيلة، قد تبدو فى أعين الرجال كنوعٍ من الوعى بجوهرهم اللانهائى وبما 'يجب أن يكونوا' عليه.

ونود أن نعرج هنا لنتلمس العلاقة بين ظهور الطبقات فى الواقع وبين ظروف المعيشة المختلفة، إذ إن هناك مجتمعاتٍ تتسم بكثرة الترحال والتنقُّل وأخرى تميل إلى الاستقرار، فنلحظ أن الطبقات الأدنى توجد بكثرة بين الأقوام الذين أَلِفوا الحياة فى موطنٍ واحد، وتندر تمامًا بين البدو المحاربين دائمى التنقل والترحال فى ربوع الأرض، وهو دليل على أن روح المغامرة البدوية قد أذابت الفروق الكيفية بينهم وغمرتهم بالفضيلة والنُّبل، فى حين ارتبط مفهوم الدعة والخنوع بمن يؤثرون الحياة فى مكانٍ واحد

21 فى إطار العالم التراثى المسيحى.

على مخاطر التنقل والترحال، لذا يُشَكِّل النمط الكهنوتى تعويضًا لأنه يحمل بعضًا من قيم الفروسية. وتنبع رؤية البدو الرُّحَّل من إيمانهم بأنه لا يتأتى الوصول إلى فضيلة النُّبل فى الإنسان، إلا عن طريق الجهاد والمثابرة والبذل، وأنه لا فضيلة بدون حياة المخاطرة والمغامرة وخوض المهالك بلا رهبةٍ أو خوف، ومن ثَمَّ تبرُز قوة الرجولة وجَلَدُها، ويرون أن الإنسان يصيرُ كائنًا جبانًا إذا ولّى الأدبار خوفًا من معاناة أو صدام أو خطر، فالانفعال هو ما يجعل الإنسان يستحق صفة الإنسانية، وروح المغامرة هى ما يعطى للحياةِ مذاقها ومعناها. ويفسر لنا ذلك المنظور سبب اقتفاء البدو والهنود الحمر والمغول القدماء أثر أجدادهم من البدو المحاربين فى احتقار الشعوب المستقرة عمومًا، وذوى الهمم المثبّطة من ساكنى المدن على وجه الخصوص، ويرون أن أعظم الشرور التى تعانى منها البشرية ليست سوى مخاض لاستيطان المدن بعيدًا عن الطبيعة البكر[٢٢].

***

إن تأمُّلَنا فى الكون يدلنا على أن كل شىء إنما هو مزيج من البساطة والتعقيد فى آن كما يتداخل التركيب والتحليل فى طبيعة الأمور، وكذلك تتداخل تَراتُبات أخرى فى المجتمعات البشرية، وهو ما ينم عن ضرورة وجود أمر مماثل لمنظومة الطبقات فى الأماكن كافة

٢٢ وقد يمكن تفسير تسهيلات بعينها للنظام الهندوسى عند البالين بالوقائع الكيفية المشاكلة للبداوة، ألا وهى عزلتهم فى جزيرتهم وتعدادهم المحدود، كما أنهم يتسمون بالكبرياء والاستقلالية التى تقارب بينهم وبين البدو.

وبين الشعوب كافة، إذ لا يمكن للطبقات من حيث المبدأ أن تختفى تمامًا على مستوى العالم. ولنخُص الهندوسية بالذكر، فهى تخلو من عقائد مذهبية، بمعنى أنها يمكن أن تنكر أى مفهوم إذا أثبت المنطق الحقيق وجوب إنكاره، ولكن غياب 'عقائد أصولية ثابتة' بمعناها المعروف يحول دون الالتفاف الاجتماعى حول عقيدة واحدة، فإن مصدر الوحدة الوجدانية التى تشترك فيها الأديان التوحيدية على الخصوص ينبع من وحدة العقيدة التى تمثل دور وحدة المعرفة المتعالية المتاحة للجميع، أما إذا لم تكن تلك المعرفة متاحة للأغلبية فهذا لا يمنع أنها ستفرض نفسها على العامة فى شكل عقيدة تُلزِمُ الكافة الإيمان بها، فيصير كل مؤمن 'براهمى' إما فى الباطن أو فى الظاهر، ويناظر تميز 'براهمان' على سائر الطبقات تميز المؤمنين على غير المؤمنين، وكأن المعيار الذى يفصل ويميز فى هذه الحالة هو الإيمان الذى يُعد نوعا من المعرفة، سواء أكان ذلك فى صورة استعدادٍ وراثىٍّ لقبول المعرفة النقية أم مجرد نوع من المعرفة الافتراضية والرمزية تحت اسم اعتناق دينٍ معين. وسواء كان هذا الدين دينًا سماويًّا أم طبقةٍ تراثية، فإن الفصل أو القصر سيكون مشروطًا و'مهينًا' فى الحالة الأولى، وغير مشروط و'دفاعى' فى الحالة الثانية، وربما يكون صوريًّا فقط وليس جوهريًّا، حيث يُعد القديس أو الولِىُّ 'مؤمنًا' مهما كان دينه و'براهمى' مهما كانت طبقته. وربما جاز لنا أن نوضح أن أركان العقيدة فى الهندوسية قد

تبدو 'مرنة قابلة للتغير' فتفقد مطلقيتها عند أعلى المستويات، فى حين تحافظ عليها برصانة لا تلين حسب المستوى الذى تتعلق به تلك المطلقية، ولكنها لا تترك مجالاً لنفاذ أى خطإ أصولى إليها، وإلا فَقَدَ التراث معنى وجوده. وطالما ميَّزنا بين ما هو حق وما هو باطل فسيظل هناك كفار وزنادقة، مهما قسَت نظرتنا إليهم ومهما كان عقابنا لهم، وسيظلون يعبرون عن خطإ فى مستوى الفِكر يوازى الخطأ فى مستوى الواقع المادى.

ويتمثل المفهوم الروحى للطبقة فى قانون دارما Dharma الذى يحكم فئةً معينةً من الناس وفقًا لمواهبهم واستعداداتهم، وبهذا المعنى فحسب تشير 'بهاجافادجيتا' إلى أنه «من الأفضل للمرء أن يتَّبِع قانون عملِه الخاص حتى لو شابَهُ قصورٌ على أن يتبع قوانين الغير ولو كانت كاملة، فإن نار التمسك بقانونك الخاص فى كرامة، أفضل من جنة اتباعك لقوانين غيرك فى خنوع» [٢٣] III, 35. وبالمثل تقول مانافادارما شاسترا «من الأفضل أن تقوم بمهامك المناسبة لك ولو بغير إتقان على أن تقوم بمهام لا تناسبك بإتقان، فإن من يقوم بواجبات طبقة غير طبقته يوشك أن يفقد طبقته التى ينتمى إليها» X, 97، ولن يقدر بالتالى على الانتماء إلى الطبقة الأخرى.

٢٣ لا تقصد بهاجافادجيتا أنه ينبغى على كل فرد عندما يرى تعاليم تراثية معينة أن يتبع ما يملى عليه رأيه وذوقه الشخصى بل بالعكس فإنه إذا كان كذلك لهلكت الهندوسية واختفت منذ زمن بعيد.

مَعْنَى الْعِرْقِ

تأتى أولوية الطبقة على العِرق بموجب أن للروح أولوية على الصورة، فالعرق صورة والطبقة روح، وحتى الطبقات الهندوسية التى كانت فى الأصل هندوأوروبية، لا تملك أن تقتصر على عرق واحد، ففيها التاميل والباليون والسياميون والبراهمة[٢٤]، ولا يمكن القول بأن العرق أمر يخلو من المعنى رغم السمات الجسدية، فلو كان حقيقيًا أن القيود الصورية لا تمتع بأى شىء مطلق، إلا أن الصور لا بد لها من سبب فى الوجود، ولو لم تكن الأعراق طبقات[٢٥]، فلا بد لها أن تناظر الاختلافات الإنسانية من منظور آخر، مثل اختلاف الأساليب الذى قد يعبر عن التساوى فى المقام الروحى، فى حين تبدو الخلافات فى الصيغ.

وهكذا كان تفكير الرجل الأبيض غربيًا كان أم آسيويًا قاطعًا حركيًا على شاكلة تعبيراته وملامح وجهه، وقد نقول إن هناك سمة 'سمعية' فى تفكيره، بينما كان تفكير الرجل الأصفر فيه سمة 'بصرية' كما لو كان يعمل بناء على لمسات فرشاة متفرقة. ويجوز أن نقول عن

٢٤ وقد كان براهمة 'سيام' ممن بقى على قيد الحياة من البراهمية فى خضم الحضارة البوذية.

٢٥ يصدق ذلك على الأعراق الكبرى وهى الأبيض والأصفر والأسود، وكذلك على الأعراق الوسيطة مثل هنود أمريكا والملاويين البولينيزيين والدرافيديين والحاميين السمر، ولكن يجوز أن تتفق جماعات عرقية صغيرة مع الطبقات بشكل عام.

روح الشرق الأقصى إنها سكونية وأثيرية معا، وتعوض الصفات الرمزية وعيها الأثيرى، وتعوض رقة العقل المُلهَم جفافها السكونى. وللشعوب البيضاء، سواء أكانت سامية حامية أم آرية، لغة مُعْرَبَةٌ تتحرك على وحداتٍ عقلية تكرارية مثل الأرابيسك تنتج لغة طويلة ثرية قاطعة. أما لغات الشعوب الصفراء، سواء أكانت ذات مقطع واحد أم كانت مركبة مزجية فإنها تزدرى 'الفصاحة'، وصيغ تعبيرها واعية وغالبا ما تكون دورانية، وجمالها غنائى أكثر منه درامى، فالرجل الأصفر يعيش فى الطبيعة المنظورة الفراغية أكثر مما يعيش فى الطبيعة الإنسانية الزمنية، ويرتبط شِعْرُه بالطبيعة البكر، ولا تشوبه أمور برومثية[٢٦].

وتشبه العمليات عقلية الرجل الأصفر ووجهه بمعنى ما، ويصدق الأمر نفسه على الرجل الأبيض كما نوهنا سلفا، وكذلك على الرجل الأسود. والعرق الأسود يحمل فى ذاته 'حكمة وجودية' لا تتطلب إلا رموزا قليلة، ولا تحتاج إلا إلى منظومة متجانسة من حيث تراكزها حول الله سبحانه والصلاة والأضحيات والرقص.

٢٦ يريد نشطاء الدعوة إلى الجمل القصيرة أن يعالجوا لغتنا الاشتقاقية مثل اللغة الصينية، ولا شك أن الجملة القصيرة لها مكانتها المشروعة فى لغة العرق الأبيض، فاللغة العربية ترى الكتاب بكامله باعتباره جملة مفيدة واحدة، وينظر الرجل الأبيض إلى الجملة باعتبارها حزمة من الأفكار المترابطة حول فكرة مركزية، أما الرجل الأصفر فهو أكثر جوانية، فالجملة عنده 'تنويه' أو 'دقة صنج'. ومن الواضح أن الشعوب البيضاء التى تتحدث بلسان منغولى مثل الأتراك والمجر والفنلنديين قد استخدموها بشكل مختلف عن أجدادهم المنغول.

ويتمتع السود أصوليًّا بعقلية 'لاعقلية'، ولذا كانت أهمية العقل عندهم مقصورة على الأمور الملموسة مثل لياقة الجسد وحاسة الإيقاع، ويتباين الرجل الأسود عن نظيريه الأبيض والأصفر فى كل هذه السمات[٢٧].

وتتبدى أصالة كل من الأعراق المتنوعة فى عيونهم على الخصوص، فعيون الرجل الأبيض عميقة متحركة ونفاذة شفافة كما لو كانت نفسه 'تنبثق' من نظراته، وتلمع فيها حال انفعالها. وعيون الرجل الأصفر مختلفة تماما، فهى جسديًّا على مستوى الجلد، وعادة ما تبدو لا مبالية ولا تشف عن شىء، ونظرتها جافة وخفيفة كلمسة فرشاة على حرير. أما الرجل الأسود فعيونه ثقيلة بارزة بعض الشىء ودافئة رطبة، وتعكس نظراتها الجمال الاستوائى، تندمج فيها الحسية وأحيانا الوحشية بالبراءة، فهى النظرة العميقة الخفية إلى الأرض. وتعبر عيون الرجل الأسود عن ماهية وجهه فى سيماء التأمل، فى حين كانت عيون الرجل الأبيض 'عقلية' ويبدو الوجه كما لو كان يعبر عن النار الحية فى عينيه، ونرى فى الرجل الأصفر عيونا نفاذة مثل توهجات السكينة اللاشخصية فيما كان سكونيًّا أو 'وجوديا' فى وجهه. وأحد أوجه الجمال فى النمط المنغولى هو العلاقة التكاملية بين

٢٧ ونحن نشير إلى العرق الأسود بأنه الذى اعتزل عن انحطاط قبائل بعينها، وعموما لا يصح أن يغرب عنا أن حال إفريقيا السوداء اليوم لا يكاد ينم عن الحضارات المزدهرة التى أدهشت الرحالة العرب فى نهايات العصر الوسيط، والذين دُمرت كتاباتهم فيما بعد.

السكينة الوجودية للوجه أو هي شيء من الأنثوية على سبيل التعبير وسكينة العينين التي لا نفاذ فيها، كما لو كانت نارا باردة تضيء قناعا. ولا بد لكي نفهم معنى الأعراق من أن نعلم أولاً أنها مشتقة من جوانب إنسانية أصولية وليست من قبيل مصادفات الطبيعة، ولو كانت العنصرية بمفهومها السياسي أمرًا يستحق الإنكار، فكذلك الحال مع مناهضتها، والتي تخطئ في الاتجاه العكسي عندما تعزو الاختلافات العنصرية إلى مجرد أسباب عرضية، وتسعى إلى اختزال الاختلافات بالحديث عن مجموعات من الدماء المختلطة بين الأعراق، أو أن تخلط بين أمور على مستويات مختلفة. زد على ذلك أن عزلة الأعراق قد تسهم في تشكيلها، ولا يعني أن ذلك العرق يمكن تقويمه من حيث عزلته فحسب، ولا أن العزلة كانت حدثًا عارضًا وبالتالي أمرا يمكن ألا يحدث. ونكرر أن واقع عدم وجود أمر مطلق في طبيعة العرق، وأن الأعراق لا تنفصل عن بعضها بعضًا بموانع محكمة، لا يعني أن الأعراق الخالصة لا وجود لها كما توجد أيضا مجموعات إثنية مختلطة. وهذه الآراء لا معنى لها بموجب أن كل الناس لهم أصل واحد وأن الإنسانية ككل، التي كانت غالبا ما تسمى خطأ 'بالجنس الإنساني the Human Race'، تشكل عرقا واحدا. وقد يكون اختلاط الأعراق حسنا وقد يكون سيئا بحسب الحال، فقد يعمل الاختلاط على 'تهوية' كثافة جماعة إثنية وصلت إلى 'تضاغط' شديد، مثلما يمكن أن يعمل على تحلل جماعات موهوبة

بفضائل تجانس محددة، والأمر الذى لم يفهمه أولئك المغرمون بالنقاء العرقى أن هناك اختلافًا كيفيًا أعظم بين الميراث النفسى للطبقات الطبيعية حتى من العرق ذاته عما بين أعضاء الطبقة نفسها من أعراق مختلفة، والميول الأصولية والشخصية أهم من الصيَغ العرقية على الأقل فيما تعلق بالفروع الصحية المقصودة لا ما تعلق بالجماعات المتحللة[٢٨].

وهناك بعض الصفات التى يعتدها الرجل الأبيض علامة على الدونية تتعلق إما بشحوب المواهب العقلية لا الروحية بالنسبة إلى الأوروبى العادى، وإما بحيوية عرقية أعظم. ولا بد أن نلفت النظر هنا إلى الخطإ الذى فشا عن بروز الفكين prognathiesm وهبوط الجبهة نسبيًا وغلظ الشفاه، على أنها صفات لنمط منحط. ولو كان الرجل الأبيض ينظر إلى العرق الأصفر باعتباره أقل من عرقه لأنه يبدو لهم أشبه بالعرق الأسود فى تعبيرات وجهه،

٢٨ التفرقة segregation بين العرقين الأبيض والأسود لا يمكن أن تكون خطأ ولا صوابا إلا لو كانت صادرة عن عرق واحد، أى إن الأمر لو فُهِمَ من منظور صالح العرقين بلا تحيزات ولا تمايزات لصار محو 'التفرقة' ازديادا لاحتمال خلط الأعراق سواء أكان أبيض أم أسود حتى يختفى العرق. وتختلف المشكلة فى شمال إفريقيا حيث كان تعايش الجنسين الأبيض والأسود من طبيعة الأمور طوال آلاف من السنين، وهناك اندمج الجنس الأبيض فى المناخ وفى الصفات الإفريقية المحيطة، حتى إن الأخلاط العرقية قد أنتجت جماعات إنسانية متناسقة تماما، ففى هذ الحالة ينتمى العنصر الأبيض إلى البحر المتوسط وليس إلى الجرمانيين كما هو الحال فى أمريكا الشمالية، ويميز الأفارقة بوضوح بين البيض من أعراق البحر الأبيض وبين أعراق الشمال النوردى، ويعدون أنفسهم أكثر بعدا عن الأول منهم إلى الثانى، ومن المحتمل كذلك أن خليط أنماط إنسانية متباعدة مثل النورديين والسود لن تعيش فى سعادة غامرة.

فإن الرجل الأصفر بالمنطق ذاته سوف يرى فى العرقين الأسود والأبيض صورتين نقيضتين يحافظ عرقه على التوازن بينهما، وهكذا دواليك. أما عن الجبهة وارتفاعها أو سعة الفراغ المخى فلا ينمُّ عن صفات عقلية مُلهَمة أو بصيرية، ولكنه فى الغالب يفسر بكونه قدرة خلاقة أو اختراعية فحسب، والتى قد تؤدى إلى انحراف إبليسى يصبح تضخما سرطانيًا للعقل، وميلٍ خاص إلى 'التفكير' وليس إلى 'المعرفة'، ولا شك أن الجبهة لا يحسن أن تكون ضيقة للغاية، إلا أن هناك حدا مناسبا لأكثر الناس روحانية، ولو قلَّت عن ذلك فلا علاقة لها بالعقل المُلهَم.

وينم بروز الفكين عن قوة حيوية واكتمال وجودى، ووعى يرتكز على 'الوجود'، إلا أن اعتدالهما يناظر الوعى المنفصل نسبيًّا عن ذلك القطب، والذى يعد 'بلا جذور' من حيث 'وجوده'، ولذلك كان أميل إلى 'الإبداع'[٢٩]، والوجه المعتدل الفكين عادة ما يوحى 'بالانفتاح' و'التشخص' عن الوجه بارز الفكين، الذى يظهر محتواه أكثر مما ينم عن وجوده بالكامل، وهذا بمثابة القول بأنه أميل إلى

٢٩ يجب مراعاة أن وجه البوشمان والميلانيزيين معتدل الفكين، فى حين أن وجه الملاويين والهنود الصينيين غالبا ما يكون بارز الفكين، ويبرهن ذلك على عبث الرأى السائد بأن بروز الفكين علامة على البربرية، ولو صح أن الشعوب المذكورة تميز ببروز الفكين فذلك لا يؤدى إلى النتائج النفسية ذاتها عند الشعوب البيضاء، ذلك أنها تتعادل بموجب عوامل عرقية أخرى دون أن تفقد دلالتها، فكل شكل له معنى، ولكن المعنى لا يتحقق دوما بالطريقة نفسها. ولا يمكن تفسير الخطوط القليلة وتواليفها المتعددة التى قد تنتاب الأنماط الإنسانية، ثم إن ذلك ليس غايتنا.

التعبير عن المشاعر والأفكار، والأنف بارزة كما لو كانت نعوض عن غور العينين والفم، وتعنى كلها سمات نفسية تميل إلى الاهتمام بما كان 'خارج النفس'، وتعنى هذه السمة فى الأنف التى تؤدى إلى ظاهرة الأنف المعقوف التى توجد فى كل الأعراق وعادة ما توحى بالخصائص نفسها التى تنم عن صلة كونية بالطيور والطيران فى السماء والرياح، ولكنها تنم كذلك عن عدم الاستقرار والضعف. وتنطوى روح الرجل الأبيض على شىء أقرب إلى 'النار' المحرقة فى عملها 'خارج' النفس ثم 'انطوائها' إلى داخلها على التوالى، وهى منفتحة كالنار، فى حين كانت روح الرجل الأصفر 'منغلقة على ذاتها' مثل المياه، وأما الرجل الأسود فيبدو كما لو كان تجسيدا لجسامة الأرض وأحيانا لبركانيتها، وهو ما تتأتى منه السكينة المتثاقلة أو التثاقل السكونى، وهذا ما يتسم به جماله فيشاكل وجهه جلال الجبل. ويمكن لهذه الخشونة والصرحية الوديعة التى تعبر عن وجوده أن تكون دعامة لنزوع روحى، وليست على وجه اليقين دليلا على الدونية. إن ذلك الجانب الحزين من فن الزنوج والاعتقاد بأن كل ما فى الطبيعة له نفس anima، ويتصل الرعد واللهاث والتقطع فى الموسيقى الإفريقية بعنصر 'الأرض'، سواء أكان فى كهفية أعماقها أم فى تجليات خصبها.

وينم العرق الأبيض عن 'خلل اتزان' أشد مما فى العرقين الأصفر والأسود، نظرا لظاهرية تفكيره، وربما كان أشد اختلاف فى

الشعوب الصفراء ما كان بين العرقين المنغولى والملاوى، إلا أن ذلك الاختلاف أقل مما بين الأوروبيين والشرقيين البيض، فالسفر من فرنسا إلى المغرب يكاد يكون سفرا إلى كوكب آخر، والواقع أن الأوروبيين عموما قليلو التأمل وينتمون فى الحين ذاته إلى عرق الهندوس وهم أكثر الشعوب تأملا يبين 'تنوع' سمات هذا العرق إلى حد كبير، والتبتى الذى يرحل إلى اليابان القديمة لا يشعر بالضياع فيها مثلما يشعر الهندوسى أو العربى فى إنجلترا حتى فى عصورها الوسطى، ولكن من منظور آخر، فهناك اختلاف عميق بين الهندوس والعرب. ويعكس التنوع الأصولى لأديان الشعوب البيضاء تنوعهم العقلى، وهى سمة لا متوازنة وإبداعية معًا فى بنية الإنسانية الأوروبية تؤدى إلى الخلل والسطحية، ولم تتوان عقلية أعراق البحر المتوسط والوثنيين والمسيحيين عن الصدام عبر التاريخ، فلم يتمكنوا من تحقيق إنسانية متجانسة بما يحقق الاستقرار.
ومن المهم أن نلاحظ هنا أن الأديان عند الجنس الأصفر[٣٠]، أى تراث 'فوهسى' وكتاب التحولات والمصائر 'آى تشينج'، ثم الطاوية والكونفوشية تتصل جميعا بهذا الأمر، ثم الشنتوية التى لم تتمخض عن حضارة مختلفة لا تقبل الاختزال كما حدث فى الأديان العظمى للعرق الأبيض، وهى المسيحية والإسلام والهندوسية،

٣٠ هذا على سبيل التعبير فحسب، فمن نافلة القول أن الأديان من وحى السماء وليست من ابتكار عرق إنسانى، لكن الوحى دائمًا ما يتسق مع العبقرية العرقية رغم أن ذلك لا يعنى قصره على ذلك العرق.

ناهيك عن الغرب اليونانى الرومانى ومصر القديمة وحضارات أخرى سحيقة القدم، وقد انبثقت الطاوية والكونفوشية وهما من فرعين متكاملين من أصل تراث 'قبل تاريخى' واحد، ويشاركان فى اللغة المقدسة ذاتها وأشكال اللغة المقطعية ذاتها، أما الشنتوية فلا تؤثر على الإمكانات الروحية كافة، وليست 'دينا' بالمعنى الكامل ولكنها كانت بحاجة إلى مكمل أسمى عملت البوذية على بنائه، ولهذا نجد فى اليابان تعايشا تراثيًا لم يتوفر بين الشعوب البيضاء، ويمكن قول ما يشبه ذلك عن البوذية والشامانية فى التبت وبلاد أخرى. وأيًا كان الأمر فإن ما نرمى إليه هو توضيح أن الفروق بين حضارات العرق الأصفر أقل حدة من الفروق بين الشرق والغرب فى عالم الرجل الأبيض[٣١]، ولكن الاستقرار الأكمل والتوازن الأتم لا بد أن يكون تعبيرا عن اختلافات أقل حدة.

٣١ الاختلاف الأصولى الوحيد فى الشرق الأقصى هو ما ظهر بين البوذية الشمالية فى التبت ومنغوليا والصين ومنشوريا وآنام وكوريا واليابان وبين البوذية الجنوبية فى بورما وسيام وكمبوديا ولاوس، فقد استوعبت عبقرية العرق الأصفر البوذية الشمالية، فى حين استوعبت البوذية الجنوبية عبقرية الأعراق الجنوبية. وقد آلت ماهايانا البوذية فى الهند إلى العرق الأصفر، فى حين آلت ثرافيدية الهند الصينية إلى الهندوسية.

مَبَادِئُ الْفَنِّ وَمَعَايِيرهُ

ونعود مرة أخرى إلى لفت الانتباه إلى أهمية الفن أصوليًا فى حياة المجتمع وفى الحياة التأملية[٣٢]، وترجع هذه الأهمية إلى واقع أن الإنسان «خُلق على صورة الرب»[٣٣]، ولكن الإنسان ليس على صورة الرب إلا من حيث قيامه الرأسى وكمال محتواه وكليته، وشبه الإنسان بالرب هو عمل فنى بذاته جعله فنانا بدوره، وهو عمل فنى لأنه 'صورة'، وهو فنان لأن هذه الصورة هى صورة البديع سبحانه[٣٤]. والإنسان فحسب من بين المخلوقات الأرضية يستطيع التفكير والحديث والعمل، وهو فحسب الذى يتأمل فى اللانهائى ويتعرف عليه. ويشاكل الفن الإنسانى الفن الربانى من حيث احتواؤه على جوانب جبرية وأخرى اختيارية، أو هما جانبا الضرورة والحرية، أو جانبا الوقار والمرح.

وتسمح لنا هذه القطبية بتأسيس تمايز أولى، وهو التمايز بين الفنين الشعائرى والدنيوى، فما كان له أولوية فى الفن الشعائرى قبل أى أمر

٣٢ راجع باب 'الأشكال فى الفن' فى كتابنا 'الوحدة المتعالية للأديان'، المجموعة الأولى، ترجمة تراث واحد، قيد الطبع، وأيضا باب 'الجماليات والرمزية' فى كتابنا 'منظور روحى وواقع إنسانى'، ترجمة تراث واحد.

٣٣ كما قال الكتاب المقدس.

٣٤ والاصطلاح الماسونى هو أن الله سبحانه «مهندس الكون الأعظم»، ولكنه تقدس وتعالى كذلك هو المصور والنحات والموسيقار والشاعر، وللهندوس رمزية للرب وهو يخلق الخلق ويعيده وهو يرقص.

آخر هو المحتوى والفائدة، فى حين أن مسوغ الفن الدنيوى ليس إلا التعبير عن بهجة الخلق، ولو كنا نتحدث عن حضارات تراثية صرفة فلن يكون الفن دنيويًا محًا، بل يمكن أن يكون شعائريًا بشكل نسبى بموجب قوته الدافعة التى تكمن فى الرمزية أكثر مما توجد فى غريزة الإبداع، ويصبح هذا الفن دنيويًا بمدى غياب الموضوع الشعائرى أو غياب الرمزية الروحية، ولكنه تراثى بموجب النظم الشكلية التى تحكم أسلوبه، أما موقف الفن اللاتراثى فيختلف تمامًا، فلا مجال فيه للتساؤل عن فن شعائرى قد يسمُّونه على أحسن الفروض، 'فنًّا شعائريًّا دنيويًّا'، ثم إن الوازع على إنتاجه 'انفعالى' بمعنى أنه عاطفة فردية مشوشة فى خدمة العقائد الدينية. وسواء أكان الفن الدنيوى طبيعيًا 'دينيًا' كما هو حال الفن المسيحى المعاصر أم تراثيًا دنيويًا معا مثل الفن الأوروبى فى العصر الوسيط والأيقونية الهندوإيرانية والحفر على الخشب اليابانى، فهو يفترض غالبًا منظورًا فوق دينى و'دنيوية' تجعل مظهره كما لو كان ينتمى إلى حضارة دينية. وقد كان الفن فى العصور الأولانية محدودًا فى نطاق الأشياء الشعائرية والأدوات المنزلية وأدوات العمل، وقد كانت جميعها رمزية إلى حد بعيد، وتتعلق بالتالى بالطقوس فى مواطن القداسة[٣٥].

٣٥ كان من الأمور عميقة المغزى رد فعل زعيم السيوكس على زيارته لمعرض تصوير، إذ قال «أهذه إذن هى حكمة الرجل الأبيض الغريبة؟ أنه يقطع الغابات التى عاشت بكبريائها وعظمتها طوال قرون، ويمزق أثداء أمنا الأرض، ويلوث جداولنا الصافية بلا شفقة، ويشوه صورة آثار الرب بلا حياء، ثم يضمخ الخرق بالألوان ويسميها روائع»

ويوصلنا هذا إلى نقطة مهمة، هى أن الفن الشعائرى لا يأبه كثيرا بالغاية الجمالية، وجماله ينبع من حقيقته الروحية ورمزيته، وعائدها على غايات الشعائر والتأمل، ولم يكن إلا من قبيل ما لا يمكن توقعه من وحى العقل المُلهَم، والحق أن العالم الذى لا يشوبه قبح على مستوى منتجات الإنسان، لا يمكن أن تتخذ فيه الجماليات أولوية اعتبارية، فالجمال فى كل أين بدءًا من الطبيعة ومن الإنسان ذاته. ولو كان للغريزة الجمالية بأعمق معنى لها أهمية فى بعض صيغ الروحانية، فلا وجود لها إلا بشكل ثانوى ولا تدخل فى تكوين الفن الشعائرى. وفى هذا السياق لا يملك الجمال أن يكون غاية مباشرة، ثم إنه مضمون بكمال الرمز ونزاهته والمواصفات التراثية للعمل الفنى[٣٦]. ولا ينبغى أن يغرب عنا واقع أن الشعور بالجمال والاحتياج إليه أمر طبيعى فى الإنسان الطبيعى، وهو فى الحقيقة شرط لازم كى ينعزل الفنان التراثى عن الجماليات فى الفن الشعائرى، وبتعبير آخر فإن الانشغال به يربو إلى الإطناب. وعدم الاحتياج إلى الجمال نقيصة لا تنفصل عن القبح الطاغى الذى تفشى فى عصر الآليات، ونظرا لاستحالة

Charles Eastman, The Indian Today. ولابد من الانتباه فى هذا المقام إلى أن رسوم الهندى الأحمر لغة وليست شكلا فحسب، أى بيكتوجرافى اختصارا.

٣٦ الجماليون المفوهون حتما دنيويون فى منظورهم، ويفصحون عن عدم كفاءتهم فى سيماء غباء يتضح فى أعمالهم وفى طريقة اختيارهم بين البدائل، كما يظهر فى الابتذال الذى حاق بأذواق بعض المستويات، وقد كانت الأيقونات عند الأوروبيين 'قبيحة' فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولكن ربما كان الأمر أن أعمالهم لم تكن قبيحة تمامًا، ولكنها بالتأكيد كانت خلوًا من الصدق والذكاء فى غالب الأحوال.

الهرب من الصناعة فقد جعل الناس من تلك النقيصة فضيلة وبخسوا الجمال والاحتياج إليه، كما لو كان من يريد أن يُغرِق كلبه يتهمه بالجرب. وعكف من كان له مصلحة في اغتيال الجمال علنا على إطلاق مصطلحات مثل 'بهجة المنظر picturesque' و'رومانسي romantic'، مثلما يطلقون على الدين 'تعصبًا fanaticism' كي يخنقوه، ويطلقون على ما كان تافهًا قبيحًا صفة 'واقعي realistic' بغرض اختزال الجمال إلى رفاهية ينتجها المصورون والشعراء فحسب، وتنم ثقافة الصدفة القبيحة التافهة عن النية ذاتها، فالعالم 'بما هو' عندهم لا يربو عن «قبح وتفاهة تراكمت في فوضى المصادفات»[٣٧]، وهناك من يدّعي فضيلة ملائكية لتطويق هذه المشكلة بالدعوة إلى 'الروح الطاهر pure spirit'، ومما يجعلها أثقل على النفس ارتباطها بمفهوم 'الصدق الفني' عند من يدعون 'التخصص' و'الأصالة'. وحينما نفكر في الأشياء على هذا المنوال فإن الناس يعدونها 'روحية' لأنها 'صادقة' رغم أنها على الطرف النقيض لكل روحانية. إن اغتيال الجمال، صادقًا كان أم لا، يعني نهاية إمكان فهم العالم.

ولنعد إلى موضوعنا الرئيس، فلو كان الفن الشعائري يعبر عما

٣٧ الإعلانات في فرنسا على سبيل المثال قد انتشرت مثل وباء الغرغرينا القبيحة القذرة التي تجتاح الريف، ولا يقتصر وجودها على المدن فحسب بل لوثت أصغر الكفور والخرائب المنعزلة، وهو ما يساوي الدمار الجزئي للريف ووطن الآباء، ولا نكتب ذلك بقصد الحسرة على بهجة منظر الريف بل بقصد الدفاع عن نفس الإنسان، وكما لو كانت هذه التفاهة الميتة علامة تجارية للآليات التي تسعى لالتهام نفوسنا لتتجلى 'ثمارا للخطيئة'.

كان روحيًا بشكل مباشر أو غير مباشر، فإن على الفن الدنيوى أن يعبر كذلك عن قيمة ما وإلا فقد كل شرعية فى الوجود، والقيم التى يعبر عنها هى أولا الصفة الكونية لمحتواه، وثانيا فضيلة الفنان وذكاؤه، وما يسود هنا هو قيم الإنسان الذاتية، وأن القيمة تحدد بالمقدسات كأمر جوهرى بموجب أن الفنان فى حضارة تراثية يعبر بالضرورة عن عبقريتها، أى إنه يجعل من ذاته درعا لها، وليس للقيم الشخصية بل الجمعية كذلك، حيث إن التراث المقصود قد عرَّف كليهما. فالعبقرية تراثية وجمعية فى الآن ذاته، أو هى روحية وعرقية، ثم بعد ذلك شخصية، فالعبقرية الشخصية لا شىء بدون توافق عميق مع عبقرية أوسع. ويمثل الفن الشعائرى الروح قبل أى أمر آخر، ويمثل الفن الدنيوى الروح الجمعية أو العبقرية، إلا أن ذلك يفترض تكامله مع التراث، وتصوغ العبقرية الروحية والجمعية معًا عبقرية التراث الذى يضفى طابعه على حضارة بأكملها[٣٨].

***

وقبل أن نسترسل ربما تعين علينا تعريف 'المقدس' رغم أنه ينتمى

٣٨ نجد فى الفنون التراثية 'إبداعات' أو 'إلهامات' قد تبدو بلا أهمية فى أعين المتحيزين لفن 'الروائع masterpieces' كما تبدو أيضا من المنظور 'الكلاسيكى' للفن، ولكن هذه الإبداعات تنتمى إلى ما لا عوض عنه من العبقرية الإنسانية، ومنها زخارف الشمال النوردية الثرية بالرمزيات الأولانية، وقد توزعت منها موتيفات على معظم البلاد الأوروبية، كما ظهرت فى أعماق الصحارى، وكذلك الصلبان الحبشية الاحتفالية، والتورى toriis الشنتوية، ورداء الرأس الملكى برياش النسر عند الهنود الأمريكيين، والسارى الهندوسى فى عظمته ولطفه.

إلى أمر جلى للأعمى، ولكن كثيرا من الناس لا يفقهونه نتيجة شدة ظهوره، وهو يصدق أيضا على 'الوجود' و'الحق'، فما هو المقدس نسبة إلى الدنيا؟ إنه تداخل اللامخلوق فى المخلوق، وتداخل الخلود فى الزمن، وتداخل اللاصورى فى الصورى، وهو المقدمة الغامضة أو البرزخ إلى نطاق وجود يتعالى على الدنيا، وقد يستطيع أن يودى بها إلى انفجار ربانى. والمقدس هو المتعالى الذى لا تواصل معه، الخفى فى حجاب الضعف الذى ينتمى إلى هذا العالم، والذى له قوانينه الصارمة وجوانبه الرهيبة وصفاته الرحيمة، وكل تجاوز للمقدس حتى فى الفن له نتائج لا يمكن حسابها. ولا يمكن أن تجاوزه الغريزة، حتى إن كل تجاوز ينهار على رأس صاحبه.

إن القيمة التى تفوق الطبيعة فى الفن الشعائرى تنبع من واقع أنه تواصل للذكاء الذى تفتقده الجماعة، فالطبيعة البكر قد انبنى فيها صفة الذكاء ووظيفته، والتى تجليها فى الجمال لأنها تنتمى جوهريًّا إلى المستوى الصورى، فالفن الشعائرى هو صورة اللاصورى اللامخلوق، وهو لغة الصمت، ولكن بمجرد أن تخرج مبادرة فنية عن التراث الذى يربطها بالمقدس، فسوف ينحط معيار الذكاء إلى بلاهة تتفشى فى كل أين، والحس الجمالى هو المعقل الأخير الذى يمكن أن يحفظنا من المخاطر.

ولا يصبح الفن قدسيًّا بموجب القصد الشخصى للفنان، ولكن بموجب محتواه ورمزيته وأسلوبه، أى بموجب عناصره الموضوعية،

ونقصد بالمحتوى الموضوع الذى يفرضه اتباع نموذج تراثى أو تحدده الشريعة لكى يصوغه الفن. ونقصد بالرمزية الشخوص المقدسة أو الرموز التشبيهية التى يجب أن تزين بطرق معينة لا تختلف، وربما بإشارات معينة باليد وليس غيرها، ونقصد بالأسلوب أن الصورة لا بد أن تعبر عن أسلوب شعائرى وليس بأسلوب غريب أو متخيل، والصورة بإيجاز لا بد أن تكون قدسية المحتوى، رمزية التفاصيل، شعائرية الأسلوب، وإلا افتقدت الصدق الروحى والصبغة الكهنوتية والسمات الشعائرية. وليس للفن حق فى تجاوز هذه القواعد وإلا فَقَدَ الحقَّ فى الوجود، ولا هو يستسلم لذلك بموجب ما يبدو أنها تفرضه عليه من حدود، فهى حقائق فطرية وجمالية وفيها من العمق ما لا يطوله الفنان الفردى من ذاته.

وتكمن حقوق الفن أو هى بالحرى حقوق الفنان فى صفات العمل الفنية والروحية والإلهامية، وهذه الصفات الثلاث تنطوى على صيغ شتى من الأصالة، أى إن الفنان يمكن أن يكون أصيلا بسند الصبغة الجمالية لعمله، ونبل تقواه الذى ينعكس عليه، وبالذكاء والمعرفة التى تتيح له تنويعات لا تفرغ فى نطاق الحدود التى فرضها عليه التراث، وتبرهن كل أنواع الفن الشعائرى على أن هذه الأطر شاسعة نسبيًّا، والحق أنها تقيد القدرة ولكنها تطلق الموهبة والذكاء. والعبقرية الحقة يمكن أن تتطور دون ابتكار، وتبلغ كمال التعبير وعمقه وقوته بشكل لا يكاد يرى بسند من العوامل اللامنظورة للحق

والجمال التى ينضجها التواضع، وبدونه لا مجال للحديث عن العظمة. ولا يهم ما إذا كان العمل نسخة أو أصلا من منظور الفن الشعائرى ولا الفن التراثى فى عمومه، وحين تنتج سلسلة من النسخ عن أصل شرعى واحد فإن أحدها قد يكون أقل 'أصالة' ولكنه عبقرى من حيث قدرته على تركيز الأحوال القيِّمة التى لا علاقة لها بادعاء الأصالة أو أى نوع آخر من أوضاع الأنوية.

وبغض النظر عن دور الفن الشعائرى المباشر للروحانية فإنه لازم لذكاء المجتمع، ومحو الفن الشعائرى كما حدث فى عصر النهضة أو فى اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد هو ذلك الذكاء، أو هو العقل المُلهَم الجمعى، مما ترك الحبل على الغارب للحساسية الانفعالية التى لا تكبح[39]، ثم إنه يجب أن نأبه للوظائف اللاهوتية للفن الشعائرى الذى توحى جوانبه المحددة بنمطها أو نموذجها بحقائق الوحى، ويجب أن توحى بالعبير الروحى بأمور دقيقة سوف تعتمد على العقل المُلهَم للفنان، ويجعل الفن الطبيعى من الحق شيئًا يصعب تصديقه ومن الفضيلة أمرًا كريهًا، نتيجة طغيان الصفات الزائفة، وتغرق فيه الفضيلة فى نفاق لا يمكن اجتنابه، فالطبيعية تجبر الفنان على تشكيل ما لم يره كما لو كان قد رآه، وعلى أن يحاول تمثيل الفضائل العلية

٣٩ المقصود هنا هو الذكاء الجمعى وليس الذكاء الفردى بما هو، ولم يؤثر انحطاط الفن اليونانى على رجل مثل أفلاطون، ولو تعرض الذكاء الجمعى للتشوه فسوف تنبثق أنواع لا تحصى من الذكاء المخصوص، وما حطمه الانحطاط اليونانى قد استعادته المسيحية لكى يعيش فيها ألف عام أخرى.

كما لو كان متحليًا بها.

وهذا الجانب التعليمي إجباري كذلك وإن كان غير مباشر في الفن الدنيوي حينما يتصل بالتراث من حيث أسلوب الفنان وعقليته، وقد كانت الأيقونات الأوروبية في العصر الوسيط تميز بتعبير مسيحي غير مباشر ولا شك، ولكنه كان مفهوما رغم ذلك. وقد كانت ملاءمة الفن الدنيوي نتيجة عوامل نفسية وليست روحية حتى إنه صار سيفا ذا حدين، أو قد صار 'أهون الشرين'، ولا يندهش المرء من الإدانات القاسية التي تناولت الفن الدنيوي في حقب تميزت بجلاء النظرة الشعائرية، وقد كانت وظائف الأشياء تختلف بحسب الأحوال.

***

وقد انبثق عن الوحي كل من المتون المقدسة والتأويل والفن بدرجات مختلفة. فالمتون المقدسة كانت التعبير المباشر عن لغة السماء، وكان التأويل إلهاما لا غنى عنه للتفسير[٤٠]، والفن يمثل الحد الأدنى من القوقعة المادية للتراث، وهكذا نجد أن قاعدة 'تلاقي الأضداد' تحقق حين يلتحق بالظاهر ما كان باطنيًا محضا، فالفن ذاته لا ينفصل عن الإلهام. أما التأويل فهو أداة الميتافيزيقا والذكاء الأسراري فضلا عن جانب التفسير الشرعي الذي يساند الذكاء الجمعي، والذي

٤٠ نشير هنا إلى أن التفاسير الجوهرية الملهَمة رغم ثانويتها لازمة لمرافقة الوحي، ولكن التفاسير الأخرى سواء أكانت شرعية أم ميتافيزيقية أم أسرارية فليست من الأمور التي لا غنى عنها.

هو عرضى بالدرجة ذاتها كما هو حال الجمعية بما هى. وبتعبير آخر فإن الوحى فى الكتب المقدسة يرافقه تياران ثانويان، أحدهما باطنى لا تستغنى عنه المتأمل والآخر ظاهرى ولا تستغنى عنه العامة، أما عند الحكيم فليس هناك معيار مشترك بين التفسير والفن، وقد يستغنى عن الفن بشرط استبداله بالفراغ أو الطبيعة البكر وليس بفن زائف. ويحتل الفن فى التراث ككل أهمية تكاد تساوى أهمية التفسير، حيث إن التراث لا يملك أن يتجلى بلا صور، ولو كانت الصفوة بحاجة إلى التفسير أكثر من حاجتها إلى الفن، فإن عموم الناس بحاجة إلى الفن أكثر من حاجتهم إلى المذاهب الميتافيزيقية والأسرارية، ولكن حيث إن الصفوة تعتمد 'عضويًا' على العامة ككل، فهى بحاجة إلى الفن بشكل غير مباشر.

ويشتمل التفسير على جانب برانى لكى يعالج المسائل البرانية، ويشتمل الفن على جانب جوانى عميق بموجب رمزيته، فيقوم بوظائف أخرى ويخاطب العقل التأملى بشكل مباشر، ويصبح بذلك دعامة للتعقل المُلهَم بفضل لغته الملموسة المباشرة اللاعقلية. وكما أن هناك تأويلاً شرعيًا وأخلاقيًا للمتون المقدسة يخاطب المجتمع ككل، فلها كذلك تأويل ميتافيزيقى وأسرارى، كما أن للفن وظيفته الصورية الجمعية، وله كذلك جانبه الروحانى الجوانى، ويُرى الفن فى المنظور الثانى أعمق أثرا من الأطروحات اللفظية، وهو ما يفسر الوظيفة المركزية للصور المقدسة فى البوذية. وهناك علاقة عميقة المغزى بين

افتقاد الفن الشعائرى وافتقاد التأويل كما اتضح من عصر النهضة، فلم تستطع الطبيعية أن تقتل رمزية الفن الشعائرى، ولا الإنسانية استطاعت قتل التأويل والعرفان، وقد جرى ذلك بموجب أن علم التأويل والفن الرمزى يخصان الاستبصار الصرف[٤١].

***

أما عن الفن التشكيلى الهندوسى فقد استق من أوضاع التأمل والرقص الميثولوجى، وقد كان الرقص هو الفن المقدس عند 'شيفا ناتاراجا' رب الرقص الذى أوحى به 'شيفا' وقرينته 'بارفاتى' إلى الحكيم 'بهاراتامونى' كما جاء فى 'بهاراتامونى ناتيا شاسترا'. وقد ارتبطت الموسيقى الهندوسية بالرقص وتأسست على 'سامافيدا' واشتقت إيقاعاتها من أوزان الشعر السنسكريتية، لكن الرقص هو ما يحدد نغمات الفن الهندوسى ككل، وتترجم الصور القدسية تلك الميثولوجيا الشكلية إلى لغة ميتافيزيقا الشكل فى المادة الغفل[٤٢]،

٤١ كتب الشيخ عبد الواحد يحيى أطروحة عن العصور الوسطى التى كانت الحقبة الوحيدة التى تضمنت نهضة بصيرية، ولم يكن من قبيل الصدفة أن تلك الحقبة كانت الوحيدة فى تاريخ الغرب التى أنتجت فنا شعائريًّا حقيقيًّا لو أننا تغاضينا عن العصور قبل التاريخية وما عاش منها فى عزلة مثل الفيثاغورية والفن النوردى فى شمال أوروبا.

٤٢ جاء فى 'فيشنو دارما أوتارا' «ويصعب فهم قواعد التصوير ما لم تتوفر معرفة بقواعد الرقص»، وقال 'شانكاراشاريا' «ويعتبر النحت والتصوير جميلا بمدى اتباعه للواصفات الشرعية، وليس ما كان منها بغاية إرضاء ذوق شخصى أو وهم عارض»، كما قال «إن التكوين المخصوص بكل صورة موصوف فى 'شاسترات شيلبا'، وهى المتون الشرعية التى يتبعها المصور... وهذه المتون تشتمل على المعطيات اللازمة للتمثيل العقلى الذى يستخدمه الفنان كنموذج، وسوف يشكل فى المعابد صور الأرباب التى يعبدها، وسوف

أضف إلى ذلك أن هذا الفن ليس أخلاقيًا ولا هو غير أخلاقى ولكنه لاأخلاقى amoral لا يأبه بكليهما، فالهندوسى لا يرى فى أمور الجنس جانب الحدث العارض بل يرى فيه جانبه الجوهرى الكونى أو الربانى[٤٣]. كما أن المعمار الهندوسى له أساس فى المتون، وهى تصف أصوله السماوية وعمق اتصاله بالرقص الهندوسى الذى أوحت به أشكال التضحية الفيدية[٤٤]، ويقوم مجمل العمارة الهندوسية جوهريًا على توافقات الدائرة والمربع بالاتساق مع مذبح النار للرب آنجى، أى إن العمارة مشتقة من المذبح الأولانى[٤٥].

يحقق غايته فحسب حينما يلتزم بهذا المنهاج وليس بأى شىء آخر، وبالحق الميتافيزيقى وليس بالملاحظة المباشرة. والجانب الجوهرى فى الفن هو 'التصور البصرى'، ويمكن قول الأمر ذاته عن 'التصور السمعى' عند الموسيقار، وهو نوع من اليوجا، فالفنان يُنظر إليه أحيانا باعتباره يوجيًا، وغالبا ما يقوم بشعائر غرضها خنق نشاط الإرادة الواعية وإطلاق الملكات الذاتية، ويأتى الصدق فى هذه الحالة من 'الوعى العضلى' بالحركات التى فهمها الفنان وحققها بأعضائه لا من الملاحظة البصرية، كما أن الـ'شاسترات' تتناول قوانين التناسب التى تتنوع بحسب الرب المقصود فى العمل، كما أن العمارة لها قانونها الذى ينظمها حتى أدق تفاصيلها». A. Coomaraswamy, Understanding Hindu Art.

٤٣ وعموم الناس فى الغرب على استعداد دائم للوم الهندوس على ما يظنون أنه 'دنس'، ويرى الهندوسى الأصيل فى ذلك اللوم ذاته دليلا على دنس السلوك.

٤٤ «من نافلة القول الحديث عن أن الأضاحى أو القرابين الفيدية التى تعد تمثيلا 'لما كان فى أول الأمر' هى فى كل أشكالها بالمعنى الكامل للكلمة عملٌ فنى وفى الوقت ذاته مُجَمَّعٌ لفنون الكهانة والعمارة، كما يمكن أن يصدق القول ذاته عن القداس المسيحى، وهو بدوره تضحية بالتمثيل الصامت حيث تجتمع العناصر الدرامية والمعمارية بلا انفصال» A. Coomaraswamy, The Nature of ‹Folklore› and ‹Popular Art, in Christian and Oriental Philosophy of Art, New York, 1956.

٤٥ يرتبط علم الكون الهندوسى بالاتجاهات الأصلية فيما تعلق بالعمارة، ويتسق بشكل باهر مع عقيدة هنود أمريكا الشمالية وكذلك مع شعوب سيبيريا، ولذا يسهل تتبع الميراث

ولكن هناك فى المعبد الهندوسى شىء نباتى يعيش فى هذه الحسية الروحية التى تميز بها النفس الهندوسية، وهى حسية شديدة القرب من التنسك والفناء وانفتاح اللانهائى، وتمثل المعابد المصرية واليونانية عكس ذلك المنظور كل بطريقته، فالمعبد اليونانى يحكى منظور الحكمة التى تتسم بالوضوح العقلانى، ويشير إلى القياس وإلى المنطق المحدود، وقد كان استخدام الرخام واختيار الموضوعات الدنيوية يسير نعلا بنعل مع انحطاط النحت اليونانى الذى كان يستخدم الخشب والمعدن ولا يمثل إلا الأرباب، أما المعبد المصرى فيطاول 'الفضاء' شأن المعبد اليونانى ولكنه ينقل المكان إلى 'اللانهائية'، ويوحى بسر الخلود ومقام أنجم قبة السماء.

أما الفن المسيحى فقد قام على مذهب سرِّ الابن 'صورة' الآب، أو سر الرب الذى 'صار إنسانيًّا'، والعنصر المركزى فى هذا الفن هو التصوير، ويقول التراث إنه يرجع إلى قطعة قماش أرسلت إلى الملك أبجار وقد انطبعت عليها صورة المسيح عليه السلام بشكل إعجازى، وكذلك إلى صورة لمريم العذراء عليها السلام رسمها القديس لوقا، وهناك نمط آخر من الرسم الأيقونى للوجه المقدس بطبيعته وهو الكفن المقدس الذى صار نمطا أوليًّا للأيقونات الشعائرية، ثم مشهد الصلب. وقد أعلن المجلس المسكونى السابع أن «رسم الأيقونات

من حضارة أبوللو القطبى، وتظهر الدائرة مرة أخرى فى شكل مخيمات الهنود الحمر التى تحيط بالنار المركزية كما تظهر فى شكل الخيمة أو الكوخ، فى حين تحقق رمزية المربع فى شعيرة الغليون الشعائرى.

ليس مجالا لابتكار الرسامين بأى شكل كان ولكنه دستور قائم فى تراث الكنائس»[٤٦]، لكن الاستخدام العام للأيقونات لم يكن عرضة للمشاكل، وإذا كان المسيحيون الأوائل قد وجدوا مشاكلَ فى الاعتراف بها، فذلك بموجب الميراث اليهودى، وقد كان سعيهم من مرتبة سعى اليهود الذين اعتنقوا المسيحية احتجاجا على مواصفات الطعام فى الناموس الموسوى. ومن طبيعة قيم تراثية معينة أن تكون تحقيقا كاملا لموقف إنسانى بعينه، وقد كانت أعمال القديس يوحنا الدمشقى من قبيل الوحى الربانى لأنها صاغت حقائق لم يمكن أن تُصَاغَ فى الأيام الأولى للمسيحية.

والفن الشعائرى له مجالات ثانوية من منظور تراثى بعينه فى المسيحية، مثل العمارة وأعمال البناء، والتى غالبا ما اشتملت على

٤٦ وقد أمر البابا 'نيكون' فى القرن السادس عشر بتدمير الأيقونات التى تأثرت بفن النهضة، وهدد بحرمان من رسمها أو اقتناها من رحمة الكنيسة، وجاء من بعده البابا 'يواقيم' الذى طلب فى وصيته الأخيرة وجوب رسم الأيقونات من نماذج قديمة «ولا تتبع الأساليب اللاتينية ولا الجرمانية التى اختُرِعَت بنزوة شخصية للفنان بما يفسد تراث الكنيسة»، وقد تناولت متون شتى هذه المسألة، ويحكى التراث الهندوسى عن الرسام 'تشيتراكا' الذى لعنه أحد البراهمة لخروجه عن قواعد التكوين فى أداء المصورات التى كُلِّفَ بها. والصور المرسومة هى التعبير الجوهرى عن الروحانية المسيحية وليس النحت الذى يعد ثانويًّا، إضافة إلى أنه 'محليٌّ'. وتبدو الكاتدرائيات التى تكسوها المنحوتات مهيبة عميقة ولكنها اندماج بين النزعتين الجرمانية واللاتينية، وتبدو الكنائس القوطية كما لو كانت تتغيا تصوير المواعظ بشكل ملموس بقدر الإمكان، وقد تشتمل على أمور جوانية بموجب رمزيتها، ولكن ليس لها سمات أيقونية شعائرية. وقد أساء شارلمان فهمها بسبب شخصيته 'العقلانية' الغربية التى لا ترى فى الأيقونات إلا جانبها التعليمى. وقد كان الزجاج المعشق أحد الجوانب العظمى فى الكاتدرائية الغربية، والذى كان يبدو كما لو كان منفتحا على السماء، وتجلى نافذة الوردة برمز ميتافيزيقى متألق للترددات الكونية للذات العلية.

عناصر مرسومة من فنون أقدم كانت 'فى فوضى' بالنسبة إلى الفن الوليد، وهكذا استطاعت العبقرية المسيحية أن تستخدم رموزا يونانية رومانية وشرقية وشمالية فى تعبيرها الفنى، وقد أعيدت صياغة هذه الرموز فى طراز أصيل قوى، ويصدق الأمر ذاته مع التعديل اللازم على العناصر التى استخدمتها الحضارتان الإسلامية والبوذية.

ومفهوم البوذية للفن ليس بعيدًا عن مفهوم المسيحية فى بعض الجوانب على الأقل، فالفن البوذى مركزه صورة الإنسان الأسمى حامل الوحى، ولكنها تختلف عن المنظور المسيحى من حيث لا دينيتها التى تعيد كل الأمور إلى اللاشخصى، ولو كان الإنسان منطقيًا فى مركز الكون فإن ذلك بمثابة 'مصادفة' وليس لضرورة لاهوتية كما هو الحال فى المسيحية، فالأشخاص 'أفكار' وليسوا أفرادا فى البوذية. وقد دار الفن البوذى حول الصورة الشعائرية لبوذا، التى أعطيت لهم حسب تراثهم فى حياة بوذا المبارك بأشكال عدة رسمًا ونحتًا، والموقف عكسى فى الفن المسيحى، حيث كانت الصورة المنحوتة أكثر أهمية من المرسومة، رغم أن المرسومة شرعية وليست 'اختيارية' شأنها شأن النحت المسيحى. ونذكر فى مجال العمارة 'ستوبا بيبرافا' التى بنيت مباشرة بعد وفاة 'شاكيامونى'، وفضلا عن ذلك تحولت بعض رموز الفن الهندوسى إلى فن جديد اشتمل على عدة تنويعات بين مدرستى ثيرافادا وماهايانا، وقد تأسس الفن البوذى

من الناحية المذهبية على فكرة الجمال الفائق المخلص لبوذا وصورته وصور 'بوديساتفات' التى أصبحت تبلورات شعائرية لهذه الفضيلة، والتى تجلت كذلك بشكل 'تجريدى' من حيث الصور، ولكنها تجلت بشكل ملموس فى طبيعتهم، ويؤدى بنا هذا المبدأ إلى مقولة شاملة تناهض الفنون الدنيوية للأديان كما تجرى فى الغرب، فقد امتدت صورة الإنسان الرب فى البوذية إلى الفن التراثى بأكمله أيًا كان الأسلوب الذى تتطلبه الجماعة، وإنكار الفن التراثى يماثل إنكار الجمال المخلِّص الذى جعل من الكلمة جسدا بحسب المنظور المسيحى، ويكون جهلا بواقع أن الفن المسيحى الحقيقى فيه شىء من المسيح وشىء من العذراء المقدسة عليها السلام، ويستبدل الفن الدنيوى نفس الفنان ونموذجه الإنسانى الذى هو أدنى بنفس رجل الله أو الإنسان الكامل الذى هو خير.

وكل شىء فى الفن الصينى يبدو كما لو كان مشتقا من الكتابات التى لها طبيعة شعائرية من ناحية، ومن ناحية أخرى من الطبيعة التى تقدست ويتأملونها بحب كما لو كانت وحيًا سرمديًا للمبدإ الكلى. وتسهم بعض التقنيات والمواد مثل البرونز والخزف والورق والحرير والخيزران فى أصالة الفن البوذى وصيغه، والصلة بين فن الخط وفن التصوير قريبة وحاسمة، وهى صلة نجدها فى الفن المصرى القديم. والكتابة نوع من التصوير حيث ترسم الشعوب الصفراء حروفها بفرشاة، فتحمل رسومهم سمات الكتابة حيث تحمل اليد والعين ردود الفعل

ذاتها. ويمكن القول عن الفن الكونفوشى إنه ليس بالضرورة شعائريًّا ولا هو دنيوى بالكامل، فغايته أخلاقية بالمعنى الواسع للكلمة، ويميل إلى تمثيل البراءة 'الموضوعية' للأشياء وليس حقائقها الباطنة، أما المشهد الطبيعى الطاوى فهو تجسيد لحال ميتافيزيقى تأملى، وينبع من 'اللاشىء' لا من المكان، وموضوعه بالضرورة 'الجبل والماء' يولِّف منها أغراضا كونية وميتافيزيقية. وهو أقوى الأشكال أصالة فى الفن الشعائرى، بمعنى أنه على النقيض من الفن الهندوسى الذى يقوم على مبدإ الانضباط والإيقاع، وليس على الدقائق الأثيرية لتأمل يقوم على ما لا نعرف. وليس من المستغرب أن 'التشان' البوذية، وهى 'الزن' اليابانية، غامضة لا تفصح رغم ثرائها وظلال معانيها التى وجدت فى الفن الطاوى فى صيغ تعبير بَهِجَة[٤٧].

وتحاكى خطوط العمارة الرئيسة عند الجنس الأصفر منحنيات أشجار الصنوبر المتراكبة التى تحيط بها، وتتخذ الأسطح فيه الشكل الحرشوفى بمعنى نباتى، ويستقر المبنى بكامله على أعمدة خشبية حتى لو لم يكن يتحلى بالمخاريط المقدسة، لكنه يرسم ديناميتها وحياتها الملكية. وحينما يدخل رجل من الجنس الأصفر معبدًا أو قصرًا فهو يدخل

٤٧ فى سياق الحديث عن الفن الصينى نضم الفن اليابانى كذلك، وهو فرع عالى الأصالة من الفن الصينى بروحه المخصوصة التى تدمج السكينة بالجرأة والأناقة والبصيرة المتأملة، والبيت اليابانى يدمج النبل الطبيعى والمواد وبساطة الأشكال والرفاهة الفنية التى تجعله أعظم تجليات الفن قاطبة.

فى ’غابة‘ لا فى كهف[٤٨]، وهذه العمارة فيها شىء حى، شىء نباتى دافئ، حتى إن الغرض السحرى من المنحنيات الصاعدة التى تسبغ حماية السقف تكاد تمثل جانبا دفاعيًّا، ويعيدنا إلى الصلة بين الشجرة والبرق، أى إلى الطبيعة العذراء[٤٩].

ويستحق الفنَّان اليهودى والإسلامى التجريدى وقفة فى هذا السياق، فقد أوحِى بالفن اليهودى فى التوراة وكان كهنوتيًّا لحما، وكان الفن الإسلامى قريبا منه فى استبعاده للصورة الإنسانية والحيوانية، وقد استقى أصوله من الصور الحسية وحروفها المجدولة فى القرآن الكريم، وقد يبدو تناقضيًّا كذلك فى تحريم الصور، وقد أدى ذلك التقييد فى الفن الإسلامى إلى تحريم جهود فنية بعينها حتى يزيد من تركيز جهود أخرى، خاصة أنه سُمِحَ له تصريحا بتكرار الأشكال النباتية، ومن هنا جاءت الأهمية القصوى للأرابيسك والأشكال الهندسية كأطر للموتيفات النباتية[٥٠]، وقد ورثت العمارة الإسلامية

٤٨ الكاتدرائيات القوطية غابة متحجرة، فهى مضيافة بشكل ما، لكنها باردة بشكل آخر، وتضيف فكرة السرمدية إلى فكرة الحماية، فتخلط برد عدالة السماء بدفء الرحمة الربانية، وتنم نوافذها الزجاجية الملونة عن السماء فى توريق غابات من حجر.

٤٩ هناك قصة عن سقف صينى على شكل قارب مقلوب، وتقول الأسطورة الصينية الملاوية إن الشمس تأتى من الشرق والقارب جانح فى الغرب، وقد انقلب ليحجب الشمس ويصنع ليلا يليق بالنوم الذى يحميه، وهناك مرجع آخر عن عمارة الشرق الأقصى يتناول مسألة الأعمدة الخشبية التى تقوم عليها المبانى قد تكون هى بذاتها مساكن البحيرات الصينية الملاوية. E. Fuhkman, China, Hagen, 1921.

٥٠ كانت الأيقونات الفارسية تدمج الأشياء على سطح بلا منظور، أى بلا حدود تحدها كما لو كانت قطعة من النسيج، وهذا هو ما جعل الفن الفارسى يضاهى المنظور الإسلامى فى الأشياء ’الدنيوية‘ على الأقل. والمسلمون عموما يميلون إلى عدم الثقة بأية

من حضارات مجاورة وتحولت بعبقريتها نحو التبسيط والزخرفة فى الآن ذاته، وقد كان فن المغرب من أنقى التعبيرات عبقرية، إذ لم يعتمد على شكليات سابقة تستدعى التنازلات، وحب الجمال فى الإسلام يعوض عن الميل إلى بساطة الزهد، ويضفى أناقة على بساطة الأشكال، وقد ظهرت جزئيًا فى فن الملابس على شكل فيض من مذهبيات أنيقة مجدولة. وقد قال الرسول عليه الصلاة والسلام «إِنَّ الله جَمِيلٌ يُحِبُّ الجَمَالَ»[٥١].

وكل ما قيل لا يعنى أن الانحرافات الجزئية تنبثق فى فن تراثى وخاصة الفنون الشكلية، إلا حينما تخنق الافتراضية السطحية وضوح الرمزية والحقيقة الباطنة للعمل، ويمكن أن تؤدى الدنيوية إلى أخطاء الذائقة حتى فى الفن الشعائرى، ذلك رغم أن الطبيعة شبه القدسية للعمل تقلل من مخاطر الانحراف إلى الحد الأدنى.

***

'تشيوءات' تتعلق بالمسائل الدينية خشية استهلاك الحقائق الروحية بالتزيُّد فى التبلورات الحسية، والحق أن منحوتات الكنيسة الرومانية ودراميتها قد برهنت على أنها سلاح ذو حدين، وقد كان أجدر بالكنيسة أن تحافظ على تجريد النحت الرومانيسكى وتركيبه بدلا من أن تجعل فنها أشدَّ 'حسية'. فلم يكن ضمن التزام الفن أن يهبط إلى مستوى العامة، وكان عليه أن يظل مخلصا للحق الكامن حتى يسمح للناس بالتعالى إليه نحو الحق.

٥١ من المفهوم أن الرقة الباسمة للعمارة الإسلامية تبدو للمسيحى دنيوية و'وثنية'، والحق أن المنظور الإرادى تمثيل للحياة الدنيا والحياة الأخرى كمستويين من الوجود لا يتفاصلان ولا يتعارضان، وليست جواهر كلية للتوحيد والتماهى، وقد جعل الفن فى عصر النهضة الفضيلة تتبدى بشكل ساحق حزين مرهق، وقصر تشارلز الخامس يبدو بجوار قصر الحمراء حزينا جافا متثاقلا معتما يقاوم الذكاء المتعالى والتأمل والسكينة.

ولنعد بعد هذه العجالة من الاعتبارات إلى الجانب التقنى من الفن، فمن المهم أن نميز بين قصدية الأسلوب وبين مجرد نقص المهارة الفردية، والتى تثبت إما بعتامة مقصودة أو بانطباع بالغباء أو الحرج أو التعسف، أى إنه يلزم أن نفرق بين عدم الخبرة التقنية فى محاولة التعبير عن أمر إيجابى، والتى تصبح قيِّمَة بذاتها، وبين الأخطاء الناتجة عن عجز الرسام أو فجاجته. وقد يؤدى خطأ واضح فى الرسم إلى الإسهام فى جمال التعبير والتكوين والتوازن، وقد تؤدى دقة الرسم إلى الخضوع لصفات أهم بالمدى الذى يكون فيه المحتوى روحيا. وفضلا عن ذلك لو كان الفن التراثى عاجزًا عن أن يكون فى قمة الإنجاز على الدوام فليس ذلك بموجب قِلَّة الكفاءة المبدئية ولكنه بموجب النقص الإنسانى فى الوعى والأخلاق التى لا تملك إلا أن تتبدى فى الفن كما تظهر فى كل التصرفات الأخرى.

واتفاق الصورة مع الطبيعة مشروع فى حدود المحافظة على الفاصل بين العمل الفنى ونموذجه الطبيعى، وبدون هذا الفاصل يفقد العمل الفنى غاية وجوده، فليس غرضه مجرد تكرار ما وجد سلفا، ولا يصح أن يجور انضباط التناسب على طبيعة المادة سواء أكانت سطحًا مستويًا فى الرسم أم فى المادة الخام للنحت، ولا أن يخاطر بالتنازلات فى مقاصد التعبير الروحى، ولو كان انضباط التناسبات متسقًا مع معطيات المواد لفن بعينه فى حين يرضى مقاصد العمل الروحية، فسوف يضيف مسحة من الذكاء إلى الرمزية وكذلك شيئا من الحق.

والفن المعيارى الأصيل دائمًا ما يميل إلى إدماج المشاهدات الذكية للطبيعة مع الأسلوب النبيل العميق، حتى يشاكل العمل نموذجه المخلوق فى الطبيعة، وحتى يفصل العمل عن العوارض الطبيعية بإضفاء صبغة الروح والتركيب لما كان جوهريًّا، ويمكن القول قطعا إن الطبيعية مشروعة طالما اندمج الانضباط الطبيعى مع رؤية الفكرة الأفلاطونية والمثال الكيْفى حيث يكتسب الجوهرى سكونية وتماثلًا[٥٢]. ولا بد أن نعتبر أيضا فى أن البدء من فكرة أن الشكل جوهرى بدرجة ما نتيجة تناقضه مع الجوهر، وأن الجوهر عقل مُلهَم كلى والشكل ظهور 'عرضى'، يمكننا من تفسير التحويرات التى يمارسها الفن الشعائرى بأنها 'إحراق العرضى بالجوهرى' على سبيل التعبير، وسوف يتجلى الجوهر آنئذٍ كلهيب باطن أو 'متاهة' تمزق فيها التناسبات حتى يصير المقدس 'اللاشكلى' انبثاقا للجوهر فى الشكل بمعنى روحى وليس بمعنى فوضوى.

ومرة أخرى، من المهم ألا يغرب عنا واقع أن الروح الإنسانية لا تملك أن تنتشر فى الآن ذاته فى كل الاتجاهات. وحيث إن الرمزية التراثية لا تعنى مشاهدة الصور الطبيعية بأكبر قدر من الدقة، فليس هناك حاجة للفن الشعائرى بهذه المشاهدات، وسوف يرضى بما تتطلبه العبقرية الجمعية للجنس، ويفسر ذلك الجمع بين 'تحوير' الرمزية

٥٢ يعلمنا الفن المصرى القديم الكثير فى هذا المقام، ونجد أمثلة من معيَّة 'الطبيعى' و'الجوهرى' فى فن الشرق الأقصى، وكذلك فى أعمال البرونز والخزف عند قبائل يوروبا فى غرب إفريقيا، والتى تعتبر من أكمل نماذج الفن على الإطلاق.

ودقة المشاهدة التى يتميز بها الفن الشعائرى عمومًا، وأحيانا ما يطغى المعنى الكيفى على الواقع الكمى، فالفن الهندوسى يميز الشكل الأنثوى بالأثداء والأرداف حتى يضفى عليه أهمية الإيديوجرام، ويحول ما كان يمكن أن يُفهم كواقع طبيعى إلى رموز، ولهذا الأمر صلة 'بجوهر التحوير' المذكور، أما فى حال نقص المشاهدة البسيط المستقل بما هو عن أى نوايا رمزية، فنقول إنه طالما كان مشروطا بمتطلبات نفس جمعية بعينها، فهو شق متكامل مع الأسلوب واللغة الذكية الشريفة القصد، وهذا أمر يختلف تمامًا عن الغباء التقنى للفنان المنعزل. والطبيعية الشاملة التى تنسخ التنويعات والجوانب العرضية فى المظاهر هى حقا إهانة للذكاء لدرجة شيطانية[٥٣] بما لا يسمح لها بالانتماء إلى الفن التراثى، زد على ذلك أن الاختلاف بين الرسم الطبيعى وبين الرسم المُحوَّر وإن كان ساذجًا، أو بين الرسم الزخرفى المسطح وبين رسم مظلل منظور يعبر عن 'التقدم' فحسب، وذلك التقدم يمكن أن يكون بالغ الضخامة ولا يُفَسَّر بواقع ضخامته. ولو افترضنا أن اليونانيين ومن بعدهم المسيحيين، قد عجزوا طوال قرون عن أن يرسموا ما يرونه، فكيف تأتى لهم بعد فترة قصيرة نسبيًا أن يوهبوا فجأة القدرة على رسم ما يرونه؟ ويبرهن هذا التغير

٥٣ إهانة العقل المُلهَم صفة لصيقة بالحضارة الحديثة، وتوصف أشياء كثيرة بأنها بديعة لو أنها تُقيَّمُ منعزلة، وما هى على الحقيقة إلا مجرد مبالغات، والطبيعية فى الفن ليست إلا ذلك فحسب، خاصة عندما تُتَّخَذُ كغاية لذاتها ولا تعبر عن أكثر من محدودية الشكل والعرضيات.

السهل بين الأوضاع التى لا تواصل بينها على عدم وجود تقدم حقيقى، وعلى أن الطبيعية تمثل وجهة نظر أوغل برانية تقترن بجهد المشاهدة والمهارة اللازمة لتلك الطريقة الجديدة فى رؤية الأمور.

ولا تربو 'المعجزة اليونانية' عن استبدال العقل الجدلى الذى هو أدنى بالعقل المُلهَم الذى هو خير، ناهيك عن العقلانية التى أطلقت تلك 'المعجزة'، وبدون ذلك لا يمكن فهم الطبيعية فى الفن. وتنتج الطبيعية المتطرفة من ثقافة 'الشكل' الذى يُنظر إليه كشىء محدد وليس كرمز، والحق أن العقل الجدلى يتولى تنظيم علم المحدودات وحدودها وتراتبها، حتى يصبح من المنطق أن الفن الذى تسوقه العقلانية سوف يشارك بالمنطق ذاته فى تسطيح الأسرارية ومقاومتها، ويقارن فن المرحلة الكلاسيكية القديمة غالبا بضوء النهار، وقد نبا عن قرائحهم أن شدة 'ظهوره' سوف تطغى على الأسرار واللانهائية ذاتها. ويتبدى فن الكاتدرائيات والفن الآسيوى من منظور ذلك المثال العقلانى كما لو كان 'فوضى' لاإنسانية لا تُعْقَل.

ولو نحن بدأنا من فكرة أن الفن الكامل يمكن أن يُعرف بثلاثة معايير أساسية، هى نبل المحتوى كشرط روحى لازم يفقد الفن مسوغ وجوده بدونه، ثم انضباط الرمزية أو هى على الأقل تناسق التكوين[٥٤] فى الفن الدنيوى، وأخيرا نقاء الأسلوب أو

٥٤ هذا الشرط يستلزم كذلك صحة قياس الأحجام، فالفن الدنيوى لا يستطيع تجاوز أبعاد معينة، والتى تبلغ حدودًا صغيرة للغاية فى حالة المنمنمات.

أناقة الخط واللون. وتعيننا هذه المعايير الثلاثة على تقويم مساوئ أي فن ومحاسنه، شعائريًّا كان أم لا. ومن نافلة القول أن بعض الأعمال الحديثة تستجيب لتلك المعايير كما لو كان بالصدفة، إلا أنه سوف يكون من الخطإ أن نرى في ذلك مسوغًا لفن محروم من المبادئ الإيجابية كافة، والصفات الاستثنائية لعمل كهذا بعيدة عن أن تكون من خصائص الفن المقصود ككل، ولكنها تتبدى بشكل عرضي فحسب تحت شعار التوفيق eclecticism، والذي يسير مع الفوضى نعلا بنعل. ويبرهن وجود هذه الأعمال على وجود فن دنيوي مشروع ومفهوم في الغرب دون الحاجة إلى الرجوع إلى أيقونات العصور الوسطى أو رسم الفلاحين[55]، حتى نحقق حالًا صحية للنفس ومعالجة طبيعية للمواد كي تضمن نزاهة فن يخلو من الادعاء. وهي طبيعة الأمور على مستوى الروح والنفس كما هي على مستوى المادة ومستوى التقنية، والذي يتطلب أن يؤدي كل من العناصر في مكونات الفن وظيفة أولية بعينها، وهي التي تحكم

٥٥ الواضح أن الأمر ذاته لا يمكن أن يقال عن الفن الشعائري والكاتدرائيات، وهما فحسب ما يتمتع بسمات الخلود في الغرب، ولنقل مرة أخرى إن الفن الشعبي في بلاد أوروبية مختلفة جاء من أصول نوردية بشكل نسبي على الأقل، رغم أنه يصعب تحديد أصوله الأسبق من زمن سحيق القدم. وهذا الفن 'الريفي' محفوظ بشكل رئيس في الشعوب الجرمانية والسلافية، وليس لأصول موتيفاته حدود جغرافية واضحة، فيمكن أن نجدها حتى في إفريقيا وآسيا، رغم أن في حالة آسيا لا حاجة بنا إلى افتراض أية استعارة، ففنها من أكمل الفنون وهو قادر من حيث المبدأ على بثِّ الصحة في السقم الذي يتردى فيه حرفيونا.

الفن التراثى.

ونشير هنا إلى أخطاء كبرى فى الفن الحديث من حيث تخليط مواد الفن، فلم يعد الناس يعرفون كيف يميزون المغزى الكونى لكل من الحجر والحديد والخشب، كما أنهم لا يميزون بين الصفات الموضوعية للأشكال والألوان. والحجر يشترك مع الحديد فى البرودة والصلابة، أما الخشب فدافئ حنون، وبرودة الحجر متعادلة لا متحيزة مثل الأبدية، أما الحديد فغريب عدوانى ذا طبيعة قاسية، وهو ما يجعلنا نفهم مغزى اجتياح العالم بالحديد[٥٦]، وتستلزم طبيعته الثقيلة المقبضة أن يعالج فى الحِرَفِ برقة بالغة مثل البرافانات فى الكنائس القديمة التى تكاد تشبه أشغال الإبرة، وقسوة الحديد لا بد أن تُعادَل بالشفافية حتى لا تطغى عليه طبيعته المعتمة، ولكنها سوف تضفى شرعية على صفات الصلابة وعدم المرونة فيه، وتعنى تلك الصفات أنه ليس له الحق فى الظهور المباشر الكامل، ولكنه يجب أن يعامل بقسوة حتى تنكسر طبيعته وتتبدى فضائله، وتختلف طبيعة الحجر تمامًا، فهو يصطبغ فى حالته الخام بشىء قدسى، وهو ما يصدق كذلك على المعادن النبيلة، التى كما لو كانت قد تحولت عن طبيعة الحديد بأنوار كونية أو قوى كوكبية، ولا بد أن نضيف أن الخرسانة المسلحة التى غزت العالم شأن الحديد هى مادة كمية منحطة من الحجر الزائف

٥٦ لا يتوانى تراكم الحديد فى الكنائس المسيحية ومواقع الحج عن تعطيل الإشعاع الروحى للقوى الروحية، ودومًا ما يعطى انطباعا بأن السماء قد سُجِنَت.

الذى حل فيه تثاقل وحشى، ولو كان الحجر مثل صلابة الموت فإن الخرسانة مثل وحشية الخراب.

ونضيف هنا خاطرة قبل أن نسترسل، فالمرء يندهش من العجلة التى تتبنى بها معظم الشعوب الفنانة فى الشرق منتجات العالم الحديث على قبحها وبغض النظر عن الأبعاد الروحية، ولكن لا يصح أن ننسى أن الشعوب قد قلدت أقواها فى كل العصور، فهم يهرعون إلى التعبير عن مظاهر القوة قبل أن يمتلكوها، وقد تزامنت أشياء القبح الحديث مع القوة والاستقلال. وجوهر الجمال الفنى روحى الأصل، فى حين أن القوة المادية 'دنيوية'، وحيث إن الدنيوى يرى القوة مرادفة للذكاء، فإن جمال التراث قد أصبح مرادفًا للتهافت والضعف والوهم والعبث، والخجل من الضعف دائمًا ما يرافق كراهة ما بدا سببًا لذلك التدنى الواضح، ألا وهو هنا التراث والتأمل والحق فى هذه الحالة، ولو كان معظم الناس قد فقدوا التميز بغض النظر عن المستوى الاجتماعى حتى يتجاوزوا ذلك الوهم البصرى لسوء الحظ، إلا أن بعض ردود الفعل الصحية قد بدأت فى الظهور فى عدة مجالات.

☼☼☼

ويقال عن تيل إيولينسبيجل[٥٧] إنه بعد أن التحق ببلاط أحد الأمراء

٥٧ هو شخصية أشبه بجحا فى حكايات العصر الوسيط فى أوروبا، وقد اشتهر بكبواته ومقالبه.

كرسام، عرض على القوم إطارا من قماش غفل، وقال إن من لم يكن ابنًا شرعيًا لوالدين كريمين لن يرى شيئا فى هذا الإطار، وحيث لم يرغب أحد من السادة أن يبدو كذلك فقد انكبوا على كيل المديح للعمل الفنى حتى لا يعترفوا بأنهم لم يروا شيئا. وقد مر على الإنسان زمان كان يتناول فيه هذه الحكايات على سبيل التسلية، ولم يكن أحد ليتصور أنها سوف تكون ضمن طرائق العالم الحديث 'المتمدين' ووقائعيته، فى زمننا هذا يستطيع أى مغفل أن يعرض علينا أى شىء كان باسم 'الفن للفن'[58]، ولو تصايحنا احتجاجًا باسم الحق والذكاء لقيل لنا إننا لم نفهم الفن، وكما لو كنا نعانى من عجز غامض يمنعنا من فهم ترهات أبله أوروبى يعيش فى الشارع المجاور وليس فن الصينين ولا الآزتيك. ونظرا لسوء استعمال اللغة الذى فشا اليوم فقد صارت كلمة 'يفهم' إلى معنى 'يقبل'، وأن ترفضَ هو ألا تفهم، وكما لو لم يحدث أن رفض المرء شيئا لأنه يفهمه، ولا أن قبل بشىء لأنه لا يفهمه.

ويكمن وراء كل ذلك خطل أصولى مزدوج لولاه لما كان من يسمى فنانا شيئا مفهوما، ألا وهو الأصالة التى تناقض معيار الوراثة، التى أصبحت من الممكنات النفسية وليست من قبيل الخلل العقلى، وأن المرء يمكن أن ينتج عملا فنيًا لا يفهمه غالب الأذكياء والمثقفين فى زمنه ذاته ومن جنسه ذاته باعتباره فنانا عصاميًا خلق

٥٨ يفكر الكاتب هنا فى الغرب بشكل رئيس. الترجمة الإنجليزية.

أسلوبه بنفسه[٥٩]، ولا وجود لمثل تلك الأصالة أو العصامية واقعيًا فى النفس الإنسانية الطبيعية، وقل أكثر من ذلك عن وجودها فى العقل المُلهَم، ولا تعدو غرائب الصفات الحديثة أخطاء نفسية وتشوهات عقلية لا صلة لها بأية 'أسرارية' فى الإبداع الفنى، ويجد كل امرئ نفسه مضطرا لأن يكون عظيمًا حين تتخذ الجدة على أنها أصالة، والتوهمات المرضية على أنها عمق، والسخرية على أنها صدق والادعاءات على أنها عبقرية، وإلى الدرجة التى قد تُقبَلُ فيها صورة لسلاسل ميكروبية أو رقعة من خطوط حمار وحشى بصفتها تصويرا، وقد أعلى من قدر 'الصدق الفنى' إلى مستوى المعيار المطلق كما لو كان العمل الفنى لا يملك أن يكون صادقًا نفسيًّا وكاذبًا روحيًّا ولا شىء فنيًّا، وقد ارتكب الفنانون الذين تأثروا بذلك الخطل خطأ فادحًا حينما تعمدوا تجاهل القيمة الموضوعية للأشكال والألوان، واعتقدوا أنهم فى حماية ذاتية قدروا أنها مثيرة معصومة، فى حين أنها على الحقيقة متدنية عبثية. ويجبرهم خطؤهم ذاك على ارتياد أحط الإمكانات فى عالم الشكل، مثلما أراد الشيطان أن يكون 'أصيلا' كالرب فلم يملك إلا اختيار الانحطاط والسفالة[٦٠]،

٥٩ هذه هى العصامية مندفعة إلى أقصى حدودها حتى أصبحت هزلا، ومن المعلوم أن العصامية ثلم تشجبه كل نظم الأديرة بناءً على قيامه على رذيلة الكِبر.

٦٠ يبنى الفن الحديث كنائس شائهة ويثقِّب جدرانها بنوافذ لامتماثلة تبدو كما لو كانت من آثار قصف المدافع، وكما لو كان يعنى بذلك أن ينم عن مشاعره، وأيا كان عدد الذين يفخرون بهذه الجرأة فى تصميم العمائر فإنهم لا يملكون أن يهربوا من الدلالات الباطنة لتلك التصميمات، ولا يملكون منعها من الانتماء إلى لغة عالم الصور وإلى دنيا الأشباح

ويبدو أن التهكمية cynicism عمومًا تلعب دورًا مهمًّا فى أخلاقية جمالية بعينها، فتقول إن الفضيلة ليست أن يتمالك المرء ذاته ويظل صامتًا، ولكنها أن يترك الحبل لنفسه على الغارب ويعلن ذلك من فوق كل البنايات، وأن كل إثم خير لو تباهى به المرء بلا احتشام، أما النضال الصامت فهو 'نفاق'، لأن فيه شيئا يظل خافيًا، وأن 'الصدق' أو 'الواقعية' هو فضح ما أخفته الطبيعة بالتهكم كما لو كانت الطبيعة تعمل بلا غاية.

والمفهوم الحديث للفن زائف بمدى استبداله الخيال الخلاق الذى هو أدنى بالشكل الكيفى الذى هو خير، أو بمدى استبداله المديح الذاتى الافتراضى بالوصف الموضوعى والروحى، وذلك بمثابة استبدال المهارة والصنعة بالموهبة حقيقية كانت أم افتراضية لا بد لها أن تدخل فى تعريف الفن، وكما لو كانت الموهبة يمكن أن يكون لها معنى بعزلة عن المعايير الثابتة التى تعايرها، ومن الواضح أن الأصالة لا معنى لها بدون محتواها تماما مثل حالة 'الصدق الفنى'، وأصالةَ موهبة شخص منحرف أو خَطَله لا قيمة لها بأية درجة كانت، والنسخة الجيدة من أصل جيد تساوى أكثر كثيرًا من ابتداعٍ 'صادق' لتجشؤات عبقرية شريرة[٦١]، وحينما يريد أى من كان أن

والكوابيس، وهى الروحانية التى انقلبت إلى خرسانة مسلحة.

٦١ غالبًا ما تُنكر قيمة عمل لأن أحدا قد اكتشف أو ظن أنه اكتشف نسبته خطأ إلى شخص آخر، وكما لو كانت قيمة العمل الفنى تكمن خارج ذاته، أما فى الفن التراثى فإن الأعمال العظمى لا تُنسب إلى أحد بل تكون إنجازا لسلسلة من النسخ، فالعمل العبقرى حقا هو

يبتدع ولا يريد أحد الاستناد إلى إبداع غيره، وحين يأمل كل عمل فى أن يكون فريدًا فى بابه لا أن ينضم إلى تواصل التراث الذى هو أصله وماء حياته الذى تنبثق منه أينع الزهور لن يبقى للإنسان إلا الهتاف بلاشيئيته فى وجه العالم، وهذه اللاشيئية سوف ينظر إليها بالطبع كمرادف للأصالة حيث يتخذ أهون ما فى التراث أو الطبيعية على أنه قمة الموهبة ولا كذب. وفى سياق الفكرة ذاتها لنذكر أيضا أن التحيزات التى تُلزم الفنان 'بتجديد ذاته'، كما لو لم تكن الحياة الإنسانية أقصر من أن تسوغ ذلك اللزوم، أو كما لو لم يكن الفنانون كُثْرًا بما يكفى حتى يكون تجديد كل منهم لوَحده أمرًا لا لزوم له، وعلى كلٍّ فإننا لا نشكو من أن وجه كل إنسان يبقى على ما هو من يوم إلى يوم، ولا نتوقع أن يتحول الفن الفارسى فجأة إلى فن بولينيزى. وخطل أطروحة 'الفن للفن' تربو حقا إلى افتراض أن الفن نسبيات تحمل مسوغها فى ذاتها وفى طبيعتها النسبية، وينبنى على ذلك معيار للقيمة لا يقبله العقل المُلهَم ولا يستقيم مع الحق الموضوعى. وينطوى ذلك الخطل على إلغاء أولوية الروح، وإحلالها بالغريزة أو الذوق، وهذه معايير إما أن تكون ذاتية صرفة وإما تعسفية تمامًا. وقد رأينا كيف أن تعريف الفن وقوانينه ومعاييره لا يمكن أن تستقى من الفن ذاته، أى من كفاءة الفنان بما هو، فأساس الفن

دائما ما ينتج عن جهد جمعى طائل، مثل الأعمال العظمى فى الفن البوذى التى كانت نسخا من أعمال لا يعرف لها نموذج سابق.

كامن فى الروح والميتافيزيقا والمعرفة اللاهوتية والأسرارية وليس فى معارف الحرف وحدها ولا فى العبقرية، فذلك قد يكون أى شيء كان، أى إن المبادئ الكامنة هى من مقام أسمى. إن الفن عمل وظهور، وهو يعتمد على معرفة تتعالى عليه وتنفث فيه النظام، وبدون هذه المعرفة لا يتحدد مسار 'العمل فالظهور فالشكل' دون الترتيب العكسى. ولا يلزم المرء إنتاج أعمال فن بنفسه كى يكتسب الحق فى الحكم على الإنتاج الفنى من حيث جوهره، والكفاءة الفنية الحاسمة تتبدى حين تتعلق بكفاءة العقل المُلهَم التى لا بد أن تكون حاضرة[٦٢]. وليس هناك وجهة نظر نسبية تستطيع ادعاء كفاءة مطلقة بأى شكل إلا فى حالة الأعمال غير الضارة التى ليس للكفاءة فيها إلا دور صغير، والفن الإنسانى الذى يستق من منظور نسبي ليس مبدءًا بل تطبيقا.

ويخو النقد الفنى أكثر فأكثر إلى تصنيف الأعمال الفنية على أساس وقائعى، وهكذا صار الفن حركة لا غير، وقد بلغنا مرحلة يقيِّم فيها العمل الفنى بدلالة أعمال أخرى بصرف النظر عن أية معايير موضوعية ثابتة.

والفنان 'الطليعى' هو من بلغ غروره وتهكميته ما مكَّنه من حقن رحابة

٦٢ قد يكون إطار هذه الكفاءة محصورا فى عالم تراثى بعينه، فكفاءة الـ'براهمان' قد لا تتسق مع الأيقونية المسيحية عمليًّا، ولكن ليس هنا قصر من حيث المبدأ، والكفاءة الجوهرية لها الحق وإن لم يكن عليها واجب فى أن تكون محدودة فى إطار منظومة بعينها من الإمكانات المتزامنة.

جديدة فى الحركة الفنية، ويسعى النقاد إلى البحث عن الأعمال التى تميز بالجدة و'الصدق' بحيث يمكن أن تتحول إلى مرجعية لحركة تنحدر على سفح نحو الخراب بدلا من أن يبحثوا عن أعمال جيدة فى حد ذاتها، وقد ينكر بعضهم احتمال وجودها أصلا. وتظهر نوعية الفن إذن فى إطار هذه الحركة وما تعلق بها فحسب فصار كل شيء طريدًا منقطعًا. وتحطم النسبية الفنية فكرة الفن، شأنها شأن النسبية الفلسفية التى تدمر فكرة الحقيقة، فالنسبية من كل نوع قاتلة للذكاء، ومن يهوِّن من أمر الحقيقة لا يملك، وهو فى كامل قوى عقله، أن يعلن احتقاره للحق.

وفى السياق ذاته نجد مغزى فى أن الناس على استعداد لتمجيد من يسمى بالفنان على أساس أنه «يعبر عن زمنه»، وكما لو كان الزمن بما هو شيء يتسم بسمة خاصة تعلو على الحق[٦٣]، ولو كانت تعبيرات 'الفن السريالى' تنطبق حقا على زمننا، فإن ذلك برهان على أمر واحد، هو أن زمننا لا يستحق التعبير، ومن حسن الحظ أن زمننا ينطوى على أمور أخرى غير السريالية. وأيًّا كان الأمر، فإن ادعاء أن أى عمل فنى هو عمل جيد بموجب تعبيره عن زمننا، فإن ذلك بمثابة القول بأن أى ظاهرة تعد جيدة إذا عبرت عن شيء ما، وفى

٦٣ ويستخدم التقريظ ذاته فى تمجيد الفلاسفة، فالوقائع 'الوجودية' تسحق كل ما كان حقيقيا بموجب اسمها، و'الزمن المعاصر' هو نوع من الربوبية الزائفة التى يرتكب باسمها كل شيء، وسواء أكان ذلك على مستوى الفكر أم الفن أم حتى على مستوى الفن الشعائرى.

هذه الحالة تكون الجريمة لا بأس بها إذا عبرت عن ميل إجرامى، وأن خطأ يُعد مليحًا طالما عبر عن عجز المعرفة وهكذا دواليك. وما ينسى نشطاء الميول السريالية أو ما يجهلونه هو أن الأشكال سواء أكانت صورا أم نحتا أم عمارة أم فى أى وسط آخر، تنبع من بنية القيم الكونية، وتعبر إما عن خطل أو صواب، ولا مجال هنا للمغامرة بالكفاءة النفسية للأشكال، والتى تكون رحيمة عندما تكون صوابا، وهو ما يجعلها مُهلكةً لو كانت خطلا.

ويتناقش الناس بلا نهاية حول «الظلال والتباين والتكوين» كى يحافظوا على وهم الموضوعية الذى تخايل فيه الذاتية والخيال المريض، وتنعكس منه صفات الهستيريا على أى تفاهة لا معنى لها، وكما لو كانت تلك الظلال والتباينات والتكوينات لم يسبق لها مثيل، وهم بذلك ينتهون إلى احتقار سجادة فارسية تكاد تكون قمة التجريد غير المقصود لذاته، وحينما يكون أى شىء كان فنا وكل من هب ودب فنانا، فلا معنى 'للفن' ولا 'للفنان'، والحق أن هناك انحرافات فى الحساسية والذكاء على استعداد لاكتشاف أبعاد جديدة أو حتى 'دراما' أخرى بأكبر قدر من الإسراف، أما الإنسان الصحيح العقل فلا حاجة به لشغل عقله بهذه التُّرَّهات[٦٤]، والخطأ الأعظم فى السرياليين هو اعتقادهم بأن العمق يكمن فى

٦٤ قد يجد المرء أعمالا تجريدية لا تزيد ولا تقل عن درع إفريقى، فلماذا إذن نصنع مشاهير من مدبجيها؟ أو لماذا لا نحصى بينهم فنان الزولو كأحد 'عمالقة' الفن؟

اتجاه ما كان فرديًّا، وأن الفردية هى الأكثر أسرارية وليس الكلية المتعالية، ويزداد السر عمقا كلما ازداد غموضا وبشاعة، وهذا هو السر الشيطانى المقلوب، وهو فى الآن ذاته 'أصالة' زائفة، ومن ناحية أخرى قد تبدو معكوسة يغدو الفن تقنية لا إلهام فيها، ويصل فيها العمل الفنى إلى نوع من 'الإنشاء' فحسب، وليس الحال هنا هو مجرد رواسب اللاوعى، ولكنها مسألة عقل وحساب، ولكن ذلك لا يعنى استبعاد التداخلات اللاعقلانية بأكثر مما تستبعد السريالية الغريزية الإجراءات الحسابية، ولا تفلت من تلك اللعنة إلا أعمال الصدق الزائف فى التبسيط المخلْ. فالاختزالات الوحشية والبلاهة لا شأن لها ببساطة الأمور الأولانية.

وكذلك ينطبق كل ما قيل حتى الآن على الشعر والموسيقى، وهنا يتلبّس بعض الناس بالحق فى وصف شىء بالواقعية إن كان «يعبر عن روح زمننا»، فى حين أن الواقع الذى يشيرون إليه ليس إلا عالما من الوقائعية لا يستطيعون أن يفلتوا من أَسْرِه، ثم إنهم يجعلون من عجزهم فضيلة، ويعبرون عن احتقارهم لاحتياج الإنسان الطبيعى إلى التناسق بوصفه بمصطلحات 'الرومانسية' و'الحنين إلى الماضى'. وتقوم الموسيقى المغرقة فى الحداثة، 'الموسيقى الإلكترونية' على سبيل المثال، على احتقار كل ما ينطوى عليه تعريف الموسيقى، وقل مثل ذلك عن فن الشعر، مع التعديلات اللازمة، والذى لا يبقى منه إلا نظام من أصوات مصطنعة بائسة تنتهك المبادئ التى

يقوم عليها الشعر، وليس هناك ما يمكن أن يكون مسوغًا لذلك الجنون الصبيانى 'لمحو' قرون بل ألفيات من السنين حتى 'نبدأ من الصفر' ونخترع 'مبادئ' جديدة وقواعد جديدة وبُنَى جديدة، فليست تلك الاختراعات مجرد أمر لا يعقل فى ذاته، بل هو أمر لا يتقابس مع أى إبداع صادق. وبكلمات أخرى، إن هناك بعض الأمور القصرية، فلا يملك أحد أن يستخرج من قلبه قصيدة وهو عاكف فى الوقت ذاته على اختراع لغة يعبر بها عنها، وشأن ذلك شأن الفنون البصرية من حيث إن الخطل المبدئى هو الاعتقاد فى وجود أصالة مطلقة فى أمور لا تستقيم مع أية إمكانيات إيجابية، فالحاسة الموسيقية لجنس من البشر أو لجماعة تراثية لا يستطيع إجراء تعديل يمتد إلى جذور الموسيقى[٦٥]، ويتحدث الناس عن الموسيقى التى تحررت من تحيز أو آخر أو من تقليد أو تحديد، وما يفعلونه لا يعدو تحريرها من طبيعتها كما حرروا التصوير من التصوير والشعر من الشعر والعمارة من العمارة، وقد 'حررت' السريالية الفن من الفن كما لو كان إعدام شخص يعنى تحريره من الحياة.

ويؤدى بنا الحديث عن الموسيقى إلى لفت النظر إلى أن زمن النهضة

٦٥ سمعنا لومًا موجها إلى موسيقى آسيوية بعينها بسبب 'طرقها التبسيطية'، وهذا أمر لصيق بالتشوهات العقلية التى لا تُعجَبُ إلا بالوقائعية المفروضة، وتغلق على كل شىء فى حمى 'العمل' أو 'الإبداع' أو حتى 'البناء'، وهى عوامل تصبح مرادفة 'للنوعية' كما لو كان جمال زهرة أو غناء طائر قد وجد نتيجة لأبحاث نفاق مرهقة فى مناخ جراحى معملى مخاتل.

وما تلاه من قرون انحطاط فى الموسيقى والشعر الأوروبى كان أهون كثيرا مما أصاب الفنون التشكيلية والعمارة، وليس هناك معيار مشترك بين سوناتات مايكل أنجلو وبين العمل الذى اشتهر به[٦٦]، أو بين شكسبير أو بالسترينا وبين الفنون البصرية فى زمانهما، وقد كانت موسيقى النهضة وكذلك العصور الوسطى التى كانت استمرارا لها تعبر بالصوت عن العظمة والفروسية فى الروح الأوروبية، وتحمل المرء على التفكير فى الرحيق والنبيذ فى أساطير الماضى المثيرة، وقد كان السبب فى خلل التناسب بين الفنون هو الانحطاط العقلى، أو قل الانحطاط التأملى لا الذكاء الاختراعى، والذى تجلى بغزارة فى الفنون البصرية التى تتعلق بها عناصر الإلهام بأشد مما تتعلق بالفنون السمعية أو 'التكرارية'، والتى تتجلى فيها شتى الأحوال والتنوعات وجمال جوهر النفس[٦٧]. وقد كانت النهضة تقصد بالفنون التشكيلية

٦٦ تجلى عظمة مايكل أنجلو الإنسانية أساسا فى أعماله المنحوتة مثل 'موسى' و'الحزن Pieta' فضلا عن سوناتاته الشعرية، وبغض النظر عن المبادئ أو الأسلوب. ففى رسومه وعمارته تبدو موهبته وقد انسحقت تحت أخطاء عصره، وتتوه فى التثاقل والانفعال، أو فى الصرحية الباردة الذى تميزت بها تماثيل النهضة، وقد سقطت الروح الأكاديمية عند الانطباعيين impressionists فى سوء السمعة، حتى إن المرء قد يعتقد أن ذلك راجع إلى فهم أعمق بشكل طفيف، ولكن ليس الأمر هكذا، فقد أدت تغيرات لم تكن منظورة فى الموضات إلى وضع كل شيء موضع التساؤل، زد على ذلك أن القيم الأكاديمية قد بدأت تحيا فى السريالية وإن كان ذلك دوما فى مناخ قبيح مُحبِط تميزت به هذه المدرسة.

٦٧ لم تتأثر العمارة الإنجليزية كثيرا بانحطاط عصرى النهضة والباروك كما جرى على معظم بلاد القارة الأوروبية، وربما كان ذلك من جراء تناقضات يحفل بها التاريخ، فقد حافظ الأنجليكان المناهضون لروما على ميراث تاريخى بعينه فى الفن، وقد كان ذلك يبدو أقل احتمالاً بموجب أن الإنجليز أقل ميلاً للاختراع عن الإيطاليين والفرنسيين والألمان. وقد

والعمارة فنًّا شهوانيًّا مجنونًا بداء التعاظم، وكان الباروك فن يصلح للأحلام، وقد أظهر الباروك فى الموسيقى ما كان محببًا إلى النفس فى رقة فردوسية حالمة، فى حين أنها أظهرت فى الفنون التشكيلية جوانبها الوهمية العبثية، حيث يتخثر حلم السحر إلى كابوس. وقد صار الشعر الرومانسى والموسيقى فى القرن التاسع عشر حادين فى توكيد الارتباط بالأرض، شأنها شأن كل عاطفة فردية، وقد كان ذلك حصادًا مريرًا للشقاء والألم رغم أن الرومانسية بمعناها الواسع لا زالت تحتوى على كثير من الجمال الذى يأمل المرء أن يراه متكاملا فى حب الله سبحانه.

وفى حين انطوت الموسيقى القديمة على قيمة روحية ظلت تتردد فى موسيقى نهاية القرن الثامن عشر، فإن مستوى الموسيقى قد تغير فى بداية القرن التاسع عشر حتى إنها صارت بديلا للدين والأسرارية أكثر من الموسيقى الدنيوية فى العصور السابقة حين تولت المشاعر الموسيقية وظيفة التبرير اللامنطقى لكل هفوات الإنسان، وقد تنامى فى الموسيقى مرض الحساسية الفائقة والتعاظم إلى درجة أن غصّت الحياة اليومية بالعقلانية العلمية والمادية التجارية، ولكنها ظلت موسيقى حقيقية بشكل عام فى اتصالها بالصفات الكونية وإن ندرت، ويمكن أن تكون مركبة لحركة النفس نحو السماء.

كان ذلك مشاكلاً لحالة إسبانيا فيما يتعلق بالعمارة، وخاصة العمارة الأندلسية التى قام العرب بالحفاظ عليها.

ولنعد إلى الفنون التشكيلية لكى نضيف ما يلى حتى يكون استنتاجا ختاميًّا، فليس مطروحًا فى عالم الفنان الحديث فى إطار الفن الدنيوى أن 'يعود إلى الوراء' ببساطة، فالمرء لا يصل مطلقًا إلى نقطة بدايته، ولكنه بالحرى إدماج التجارب المشروعة للطبيعة والانطباعية فى مبادئ فن طبيعى يحض على الطبيعية[68]، إلا أن الأمر فى الفن الشعائرى أنه يلزمه الاستعانة بالنماذج والمعالجات الشرعية دون أدنى انحراف، فلو كان الإنسان الحديث له الحق فى الأصالة فإنها لن تتوانى عن الظهور فى إطار التراث مثلما حدث فى العصور الوسطى بحسب تنوع العقليات فى المكان والزمان. ولكن يلزم قبل أى شىء آخر أن نتعلم الرؤية والنظر من جديد، وأن نفهم أن المقدسات تنتمى إلى نطاق المعصوم الذى لا يتغير وليس إلى المتغيرات التى تحول، وليست المسألة هى احتمال استقرار فن بعينه على أساس ادعاء قانون للتغير، ولكنه على العكس من ذلك احتمال تغيرات بعينها على أساس جوهرى وعصمة واضحة للمقدسات، ولا يكفى أن يكون هناك عبقرية، بل لا بد أن يكون لها حق فى الوجود. وقد صيغت كلمات مثل 'امتثالية conformism' و'لاحركية immobilism' حتى يمكن الهرب بضمير مستريح من كل شىء فى الإهاب الصورى للوحى اللازم للمشاركة فى العصمة التراثية.

ورسالة الفن الدنيوى فى حدود مشروعيته التى زادت فى زمن

٦٨ نذكر القراء بأن الكاتب يخاطب الفنانين الغربيين أساسا. الترجمة الإنجليزية.

التشوهات والفظاظة عما مضى هى تداول صفات الجمال والذكاء والنبل، وهذا أمر لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن القواعد التى تحكمنا بواقع طبيعة الفن المقصود، وكذلك بالحق الروحى الذى يسرى من المثال الربانى لكل خلق إنسانى.